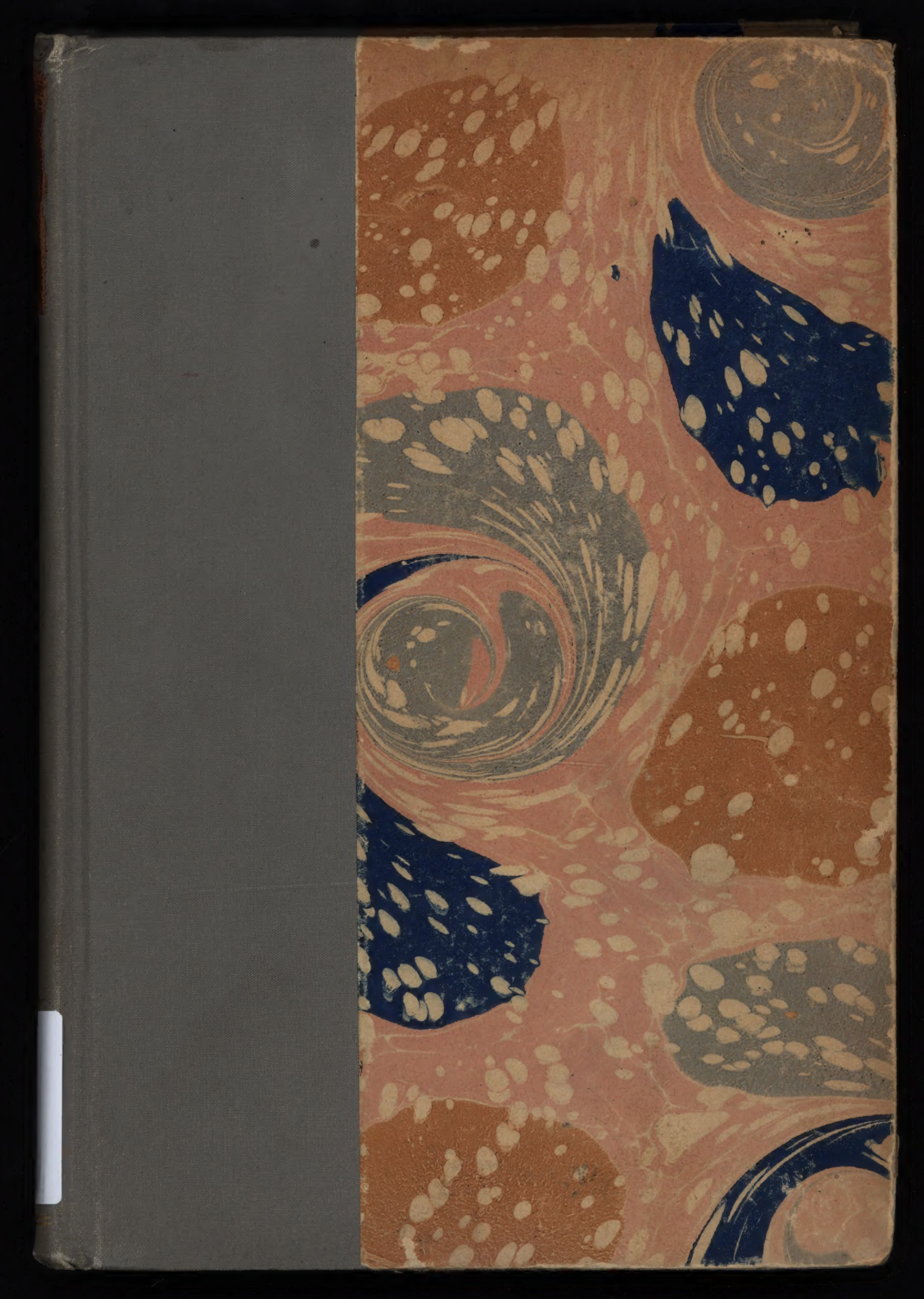



EX LIBRIS · EVG. RICHTENBERGER

JEAN ARNAUD

L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC
A ROME

CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS



ROME
HERMANN LOESCHER & C°
Rue du Corso, 307

1886

JEAN ARNAUD

L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC
A ROME

CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS



ROME
HERMANN LOESCHER & C°
Rue du Corso, 307

1886

TIPOGRAFIA EDITRICE ROMANA — Nazareno, 14, Rome.



CHAPITRE PREMIER

Origine de l'Académie de Saint-Luc. — *Université des Arts* et ses statuts. — Transformation de l'*Université* en Académie des Beaux-Arts. — Jérôme Muziano et Frédéric Zuccari. — Statuts de l'Académie de Saint-Luc. — Privilèges spéciaux accordés par les papes au nouveau corps académique. — Premières réformes des Statuts : Jean De Vecchi.

De toutes les institutions qui ont été fondées à Rome pour la culture et le progrès constant des beaux-arts, la plus ancienne, comme la plus noble, est celle qui est connue dans les deux mondes sous le nom d'Académie de Saint-Luc. Cette institution, cosmopolite par excellence, est un des riches fleurons de la couronne artistique de l'Italie. Son éclat ne s'est guère obscurci depuis qu'elle a vu le jour dans la célèbre métropole, qui semble avoir reçu l'auguste mission d'être à la fois la mère incomparable du Beau et le siège immortel autour duquel sont venues se grouper à l'envi toutes les grandeurs humaines. Elle apparaît dans l'histoire de l'Art comme un phare destiné à montrer le port où s'est toujours conservé intact le sentiment du Beau. C'est elle, en effet, qui, de nos jours même, se fait une gloire d'être, pour ainsi dire, le dépositaire scrupuleux des principes qui ont valu à la postérité les chefs-d'œuvre immortels de l'art

antique. Aussi l'Académie de Saint-Luc est-elle l'étoile polaire que les dévoyés de l'art ont vu briller, toutes les fois qu'ils ont voulu rentrer dans le sentier du Vrai et du Beau.

Au commencement de ce siècle, n'est-ce pas dans son sein qu'ont surgi les nobles champions, dont les efforts couronnés de succès mirent fin à un maniérisme qui, livré à lui-même, eût été la décadence complète de l'Art? — Laurent Bernini venait de faire école. S'étant abandonné avec trop de liberté et de confiance à ses propres ailes, il s'était écarté, lui aussi, du droit chemin et, dans ce délire, il avait modelé la statue équestre de Constantin ainsi que les énormes docteurs de la Chaire de Saint-Pierre. Il n'eut malheureusement que trop d'imitateurs: la fascination que produisit ce genre, — devenu plus tard fastidieux, — inaugura la période de décadence connue sous le nom de *baroque*.

Ce fut alors que Canova, Prince de l'Académie de Saint-Luc, et son non moins célèbre contemporain, Thorwaldsen, artistes de génie et de bon sens, s'appliquèrent à faire prévaloir de nouveau les sublimes exemples de l'art grec, déjà passés en oubli. Après des efforts inouïs, et sans se préoccuper de l'opposition qu'ils rencontrèrent, ils réussirent à faire retrouver la voie perdue, cette voie vraie, droite, sûre autant que simple pour arriver à la perfection. Un groupe choisi d'artistes s'y jeta aussitôt et tous travaillèrent héroïquement à la sublime victoire. — L'Académie de Saint-Luc fut donc, comme par le passé, l'étoile polaire qui conduisit au port une myriade d'artistes qu'un maniérisme ridicule avait détournés du sentier du Beau. Telle est la mission dont l'Académie n'a cessé de se montrer scrupuleusement jalouse.

L'origine de l'Académie de Saint-Luc remonte à une époque très reculée dont on ne saurait préciser la date. On sait cependant que, dès le commencement du XVI[e] siècle, il existait à Rome une association de peintres, comme on en comptait, au XIII[e] siècle, dans plusieurs grandes villes d'Italie. Venise, entre autres, avait une Compagnie de peintres, dite de Saint-Luc, dont la fondation remonte bien avant l'année 1290, date de ses statuts, que l'on conserve encore à

Santa Sofia. En 1349, l'église de Santa Maria Nuova, à Florence, servait de lieu de réunion à une Compagnie de peintres, dite également de Saint-Luc, qui transporta ensuite son siège à Santa Maria Novella. Enfin, sur la foi des vieilles chroniques artistiques de ce temps, la Lombardie et Bologne avaient de ces sortes d'associations.

La Compagnie des peintres romains se transforma, au xve siècle, en *Université des Arts*. Les membres qui la composaient tenaient leurs séances dans une petite église, dédiée à Saint Luc, qui s'élevait sur le mont Esquilin, tout près de Sainte-Marie-Majeure, et précisément sur l'emplacement occupé aujourd'hui par la villa Massimi.[1] Les archives de l'Académie conservent encore les statuts de cette Université. C'est un document précieux dont le texte latin, écrit sur parchemin orné d'élégantes miniatures, porte la date du 17 décembre 1478, sous le pontificat de Sixte IV. Rien de plus singulier que ces dispositions statutaires, dont la plupart portent avec soi une pénalité, et qui furent sanctionnées par les autorités locales. Ainsi, tout membre de l'association, indistinctement, qui contrevenait à certaines prescriptions religieuses ou disciplinaires, était passible d'une amende de trois à cinq ducats: amende onéreuse, en vérité, pour avoir négligé d'assister, par exemple, à une procession d'usage (art. 1er), ou bien pour s'être abstenu d'accompagner les Consuls chez eux, après la Messe de la fête de Saint Luc (art. 2), ou encore pour s'être dispensé d'offrir un cierge pour la fête de la Vierge (art. 21). Mais, en dehors de ces excentricités, fruits de l'époque, ce document met en relief une prérogative qu'il n'est pas sans intérêt de signaler.

Au sens de l'article 9 de ces statuts, les Consuls, premiers dignitaires de l'*Université des Arts*, étaient juges d'office en matière artistique. Ouï les parties en litige, ils rendaient leur jugement au Palais des Conservateurs, au Ca-

---

[1] Cette villa était, en 1870, une des plus considérables de Rome. Depuis cette époque, la famille princière Massimo en a aliéné une grande partie pour la construction de la gare et des quartiers de l'Esquilin. Le reste va bientôt disparaître pour faire place à de nouvelles constructions.

pitole. Toute sentence prononcée ailleurs était passible d'une amende de cinq ducats, sans être pour cela taxée de nullité. Les membres de l'*Université* avaient également la faculté d'opérer des expertises, mais sur l'autorisation préalable des Consuls, faute de laquelle ils encouraient une amende de dix ducats. Enfin, les articles 17 et 18 contenaient des dispositions éminemment sociales, qui témoignaient d'un profond esprit de droiture. L'article 7 interdisait à tout membre de l'association d'accepter un travail commis à un autre, sans l'agrément de ce dernier; les Consuls étaient tenus, sous peine d'une amende de dix ducats, de faire droit à toute réclamation de cette nature en redonnant le travail à celui qui, le premier, en avait reçu la commande. Et, aux termes de l'article 18, une pareille amende était infligée à quiconque se permettait d'embaucher des ouvriers engagés ailleurs, sans l'autorisation des patrons.

La rédaction de ces statuts est attribuée aux peintres Cola Saccocci, Antoine Benedetti et Jacob Ravaldi, qui se distingua dans l'art de la miniature. Il appert de la lecture de ce document que les 35 articles qu'il contient étaient plutôt une réforme de constitutions bien antérieures. Malgré les recherches les plus actives, on n'a pu retrouver aucun parchemin qui autorisât à affirmer que les noms le plus en relief, à l'époque de la Renaissance, aient appartenu à cette Université. Il existe néanmoins une vieille note de portraits de peintres conservés dans l'Académie : ceux de Giovanni Cimabue, de Giotto, de Léonard de Vinci, des deux Bellini, de Mantegna, de Bramante et de Raphaël y figurent en première ligne. Il est vrai que, de la présence de ces portraits dans l'Académie, on ne saurait déduire logiquement que ces sommités artistiques aient, un jour, fait partie de l'Université. Toutefois, cela n'aurait en soi rien de bien surprenant, puisque, — s'il faut en croire le témoignage de Missirini, dans ses *Mémoires* sur l'Académie de Saint-Luc — les artistes éminents et les plus renommés ont toujours brigué l'honneur d'appartenir à cette antique institution.

Vers la moitié du xve siècle, elle avait dans son sein plusieurs centaines de membres, parmi lesquels des artistes

français, flamands, espagnols, et le fameux Daniel de Volterra, cet élève de Michel-Ange, qui, sur les ordres d'un pape timoré, eut le triste honneur de passer son pinceau sur les nudités du *Jugement dernier*. Tous n'étaient certes pas des hommes d'un mérite supérieur, s'il faut en juger par une liste de 211 artistes qui accompagne un document authentique daté de 1535. On y trouve des médiocrités et bon nombre de noms complètement passés en oubli; mais une période de décadence commençait déjà à se manifester. La statuaire et la peinture italiennes descendaient insensiblement des hauteurs du grand art et des cimes de l'idéal. Ce mouvement rétrograde fut si rapide, que le commencement du XVI[e] siècle marqua la date précise de la décadence complète des arts en Italie. Cela parut d'autant plus inexplicable, que Raphaël et Michel-Ange venaient de léguer à la postérité les chefs-d'œuvre que tant de générations ont admirés. Rome ne tarda pas à faire entendre un premier cri d'alarme. Bon nombre d'artistes s'unirent en vain contre le courant: leurs soins persévérants restèrent infructueux. Ce fut alors qu'un artiste peintre, Lorenzo Sabatini, conçut l'idée de transformer l'Université de Saint-Luc en une vaste Académie de Beaux-Arts; mais les éléments essentiels lui firent défaut: il ne put mettre son dessein à exécution. Ses efforts, toutefois, n'en portèrent pas moins leur fruit: le projet fut repris, examiné à nouveau et, quelques années après, Jérôme Muziano de Brescia, artiste d'un rare talent, réussit à arracher au pape Grégoire XIII une Bulle, en date du 15 octobre 1577, qui créait, à Rome, une Académie des Beaux-Arts.

L'esprit élevé de Grégoire XIII, dont Rome monumentale atteste encore aujourd'hui le goût pour les arts, avait été vivement frappé du tableau navrant que Muziano avait fait passer sous ses yeux. Ce pontife avait compris, à son tour, que lorsque les arts sont entraînés vers leur ruine, il est d'autant plus difficile d'opposer une digue à la violence du torrent que cette œuvre de relèvement est plus tardive. Aussi donna-t-il à Muziano et « à ses collègues, peintres « et sculpteurs, la faculté pleine et entière de créer, à Rome,

« une Académie sous la haute et sage direction d'artistes « émérites et d'un talent éprouvé, qui s'appliqueraient avec « intelligence à former la jeunesse studieuse dans la carrière « des Arts. » Enfin, il fut convenu que cette Académie conserverait la dénomination de *Saint-Luc*, comme pour perpétuer la mémoire de l'antique institution, bien antérieure à la création de l'*Université des Arts* dont nous avons parlé plus haut.

Muni de ce précieux document, Muziano — dont le sentiment et l'amour de l'art étaient, pour ainsi dire, cimentés au fond de son âme — se mit aussitôt à l'œuvre avec une ardeur infatigable. Au reste, son activité était devenue proverbiale ; Missirini rapporte, à ce sujet, qu'il poussait l'opiniâtreté à l'étude jusqu'à se faire raser la tête pour être contraint de ne point sortir de sa maison. La tâche première qu'il s'imposa fut la recherche des moyens le plus aptes à préparer aussi rapidement que possible le retour de l'art à ses vrais principes. Son programme peut se résumer ainsi : choix de maîtres expérimentés; conférences artistiques et scientifiques ; reproduction des statues antiques ; création d'une école de nu; institution de concours et voyages d'instruction. Les artistes le plus en vue dans la métropole s'empressèrent de répondre à son appel, et, sous leur direction, les chefs-d'œuvre de l'art antique furent bientôt reproduits par le moulage. Muziano avait tellement à cœur la réussite de sa noble mission, qu'il ne recula même pas devant la nécessité d'y consacrer une bonne partie de ses ressources personnelles ; et ce fut à ses frais qu'il manda, en Vénétie et en Lombardie, des jeunes gens d'élite, pour étudier et copier les œuvres magistrales de Titien, de Corrège et de Paul Véronèse.

On conçoit que la nouvelle Académie ne pouvait manquer, avec un homme de cette trempe, d'avoir bientôt dans son sein tous les éléments d'une vitalité durable. D'ailleurs, les faveurs du Pontife régnant y contribuèrent dans de vastes proportions. C'est ainsi que la Bulle de Grégoire XIII, confirmée onze ans après par le Pape Sixte V, dotait le nouvel Institut d'une autonomie parfaite dont il ne s'est pas des-

saisi depuis. En vertu de cette Bulle, les Académiciens pouvaient, sans contrôle de sorte, rédiger leurs propres statuts, les renouveler ou y apporter les changements qu'ils auraient crus opportuns. La Bulle pontificale leur accordait, en outre, la faculté de disposer *in perpetuum* de tous legs, meubles ou immeubles, laissés en faveur de l'Académie.

L'institution naissante dut à la munificence de Sixte V la première donation qui lui fut faite. Ce pape qui, en dehors des éminentes qualités qui lui valurent le titre de Grand, avait un sentiment exquis du Beau, et qui, pendant son court pontificat, sut si bien embellir la ville de Rome, restaurer les anciens aqueducs et relever les obélisques ensevelis sous les décombres, ne pouvait qu'encourager les nobles efforts de l'Académie. Il lui donna *in perpetuum* l'église de Sainte-Martine, ainsi que les immeubles attenants, pour que ses membres pussent y établir le siège de leurs séances académiques.

En 1592, l'Académie perdit son infatigable fondateur; mais avant de passer à meilleure vie, Jérôme Muziano voulut mettre le sceau à son œuvre gigantesque par des dispositions testamentaires, qui léguaient à l'Académie des immeubles d'une valeur considérable.

Cependant, la nouvelle institution n'avait point encore de statuts. C'était une lacune qu'il fallait combler, et tout l'honneur en revint à Frédéric Zuccari, qui succéda à Muziano en qualité de Prince de l'Académie. Ces statuts furent arrêtés dans les premières réunions académiques de cette laborieuse présidence. Les Mémoires d'Alberti, bon *dipintore* de ce temps et secrétaire de la nouvelle Compagnie, rappellent, sous forme de procès-verbal, la curieuse physionomie de la séance d'inauguration tenue le 14 novembre 1593. Après la Messe du Saint-Esprit, célébrée dans l'église de Sainte-Martine et à laquelle assistèrent tous les Académiciens, peintres, sculpteurs et architectes, ainsi que les agrégés ou membres de la confraternité, on se réunit dans une vieille grange à foin transformée provisoirement en salle d'Académie, au fond de laquelle s'élevait un petit autel surmonté de deux tableaux: l'un, représentant la Madone; l'autre,

Saint Luc. Le Prince, tenant en main le sceptre académique, prit place devant une petite table posée sur une estrade, à l'extrémité de la salle, et les conseillers s'assirent en cercle autour de lui. Puis, suivant la vieille tradition romaine, on récita le *Veni Sancte Spiritus*, etc. L'invocation terminée, le Prince de l'Académie prononça quelques paroles d'exhortation à la vertu, à l'accomplissement de tous les devoirs civils et religieux. Après son pieux discours, il dicta une sorte de règlement préliminaire, dont voici la teneur :

« Chaque fête d'obligation, les dimanches au moins, nous « fréquenterons ce saint lieu, où nous nous rendrons le « matin pour entendre la messe et faire nos dévotions; dans « l'après-dîner, il y aura une heure d'entretien sur un sujet « spécial relatif à nos professions. Tous les quinze jours « nous ferons une conférence sur une thèse donnée quinze « jours à l'avance, afin que chacun puisse avoir le loisir « de l'étudier. Celui que le sort aura désigné pour soutenir « la thèse, développera tous les arguments que celle-ci lui « aura suggérés, et par les discussions et les objections qui « seront soulevées, toute vérité sera mise eu lumière ; de « la sorte, nous bénéficierons, tous les jours, de quelque « utile enseignement pour l'exercice de notre art... Ces « entretiens sur la théorie seront suivis d'une heure d'étude « pratique pendant laquelle on formera les jeunes gens à « une bonne méthode de dessin. Douze académiciens auront « le soin exclusif de cet enseignement; ils resteront en « charge un mois chacun, à tour de rôle. Enfin, pour « appliquer la belle maxime d'Appelles : *nulla dies sine* « *linea*, M. le Prince ne laissera jamais passer une séance « sans inviter les jeunes commençants à tracer en sa pré- « sence quelque dessin de leur composition, et il donnera « une récompense immédiate à celui qui se sera le plus « distingué dans cet exercice. »

Cette dernière prescription du règlement fut mise en pratique, séance tenante, avec un entrain qui faisait plaisir à voir, nous dit Alberti : quantité d'yeux, de nez, de bouches, d'oreilles, de mains, de pieds, etc., furent lestement tracés. Chacun soumit son travail au Prince, reçut un bon

conseil, un éloge, un mot d'encouragement. Cette réunion académique obtint un vif succès d'enthousiasme, et l'on se sépara à la satisfaction générale, non sans avoir récité, avec une joyeuse ferveur, la prière d'actions de grâces: *Confirma hoc Deus, quod es operatus in nobis.*

Dans la deuxième séance, qui eut lieu le 28 du même mois, et dans les suivantes, Frédéric Zuccari donna lecture des statuts, qui obtinrent l'approbation unanime de l'Académie, le 26 février 1594. Ce fut un événement; car ces règlements, dictés par des hommes qui n'avaient à cœur que le progrès des Beaux-Arts et leur perfectionnement suivant les principes de l'école classique, mirent en relief le caractère grandiose de cette Compagnie. C'était à la fois une Académie proprement dite, et une Université d'études artistiques analogue à nos Instituts modernes. Les artistes de réputation, auteurs d'ouvrages publics remarquables, formaient le groupe des académiciens de *mérite*, qui pouvaient seuls faire partie de la *Congrégation secrète*, remplir les fonctions administratives et occuper les chaires de l'enseignement. Cette *Congrégation secrète*, ou Conseil Académique, composée de douze dignitaires [1], se réunissait tous les trois mois au moins, pour traiter les questions de haute importance artistique ou les affaires du ressort administratif. Ses membres devaient élire eux-mêmes leur président ou Prince, et cette élection se renouvelait annuellement. En outre, aucun artiste, — quels qu'eussent été ses mérites personnels, ses précédents honorifiques ou les hautes faveurs dont il eût pu être l'objet, — ne pouvait franchir le seuil de l'Académie sans avoir obtenu une majorité de deux tiers des voix. C'est surtout dans ces sortes d'élections que l'Académie, durant sa longue carrière, s'est toujours montrée scrupuleusement jalouse de son indépendance et de son entière liberté. De nombreux faits, qu'il serait trop long d'énumérer ici, pourraient venir à l'appui de cette assertion. En voici un entre mille.

---

[1] " Le Prince, les deux Recteurs, quatre Conseillers, le Camerlingue, le Secrétaire et les trois Adjoints. „ *Art. 1*er du Statut.

En 1658, Nicolas Poussin, ce génie extraordinaire, dont nous sommes d'autant plus fiers qu'il s'est acquis, à l'étranger, le nom de Raphaël Français, — fut élu Prince de l'Académie, à l'unanimité des voix. On ne pouvait faire un meilleur choix; mais le célèbre peintre se trouvant dans l'impossibilité de fixer sa résidence à Rome, on lui substitua Raphaël Vanni, artiste peintre qui, pendant une année, occupa dignement la présidence. L'élection de son successeur amena une si vive discussion que, faute de majorité des voix, Raphaël Vanni dut continuer provisoirement l'exercice de ses hautes fonctions. Le cardinal Barberino, *Protecteur* de l'Académie, ému de la diversité de vues qui divisait les académiciens, eut la malencontreuse idée de violenter l'élection du nouveau Prince. A cet effet, il fit remettre aux Académiciens, réunis en congrès, un Bref pontifical leur intimant l'ordre d'élire à la présidence un de leurs collègues, Gaspard Moroni. Ce fut un coup de foudre. Les membres de l'Académie, justement indignés, virent dans cet acte une violation des statuts. Ils protestèrent énergiquement, et l'un d'eux, François Cozza, s'écria avec toute l'ardeur du sang calabrais qui circulait dans ses veines: « Nous subissons ce Bref, mais nous protestons ». Cela dit, il se retira, et vingt-six académiciens suivirent son exemple. — Il fallait que le sentiment de l'indépendance fût bien ancré dans le cœur de l'Académie pour avoir soulevé une pareille tempête: c'était l'esprit de l'institution.

Les statuts à peine mis en vigueur, l'Académie inaugura les conférences publiques, dans lesquelles furent traités, à des points de vue élevés, les trois grands arts du Dessin. On organisa des cours spéciaux pour l'étude de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, et l'on institua des prix pour stimuler l'émulation de tous. C'est surtout dans l'enseignement que l'Académie a constamment déployé un zèle à toute épreuve. Les débuts furent pénibles et mille difficultés surgirent à la fois, comme pour paralyser les efforts communs; mais rien, pas même les plus dures nécessités financières, ne fut capable de mettre un frein à l'ardeur de cet apostolat. Les faveurs de l'Académie s'é-

tendaient à tous, abstraction faite de parti, de confession, de nationalité, et l'on vit souvent de jeunes artistes étrangers, venus à Rome pour se perfectionner dans l'exercice des Beaux-Arts, trouver dans la générosité individuelle des membres de l'Institution romaine les ressources nécessaires pour échapper aux étreintes de la misère. Frédéric Zuccari fut le grand zélateur de cette œuvre admirable. A l'exemple de Muziano, il légua à l'Académie, par disposition testamentaire en date du 12 octobre 1603, un vaste immeuble qu'il possédait à Rome et une rente annuelle destinée à subvenir aux besoins des jeunes artistes que la fortune avait le moins favorisés.

Thomas Lauretti succèda à Zuccari en qualité de Prince de l'Académie. Doté du caractère bouillant des populations de la Sicile, sa patrie, cet artiste entra avec enthousiasme dans la voie largement tracée devant lui; il voulut même renchérir sur le zèle de son illustre prédécesseur et proposa des modifications aux statuts récents, lesquelles n'obtinrent pas l'assentiment général. Il fut plus heureux dans la reprise d'une négociation pendante aux Palais Apostoliques, et dont l'Académie avait vivement à cœur la réussite. Ce fut lui, en effet, qui parvint à obtenir du pape Clément VIII la faculté d'établir une taxe de deux pour cent sur toute expertise légale opérée par les membres de l'Académie. Cette nouvelle faveur pontificale, qui avait déjà été refusée à Muziano et à Zuccari, dut avoir alors une importance considérable, si l'on tient compte du prestige exercé par l'Académie, prestige qui a toujours fourni aux Académiciens mille occasions d'émettre leur avis compétent en matière d'expertises artistiques.

Il n'est guère d'exemples qu'on soit revenu sur une décision de l'Académie pour trancher une question litigieuse, ou pour assurer la conservation d'objets d'art qu'une coupable malignité, l'ignorance, une aveugle indifférence même, auraient peut-être voués à une déplorable destruction. Quand fut conçue l'idée malheureuse de faire passer la truelle du maçon sur le *Jugement dernier*, à cause des nudités qu'un pareil sujet avait rendues inévitables, le premier cri d'a-

larme partit du sein de l'Académie de Saint-Luc. Ce fut elle qui épargna un pareil acte de vandalisme, que la postérité n'aurait jamais pardonné. Elle fit comprendre que le nu, traité par le génie qui, dans les arts, divinise en quelque sorte les formes, n'est pas synonyme de nudité et n'a en soi rien de répugnant; que si l'on voulait, après tout, lever cette *pierre de scandale*, l'art avait d'autres ressources que l'œuvre d'une truelle de maçon. Nous avons vu que ce fut Daniel de Volterre qui se chargea du soin, sacrilège envers l'art, de voiler ces nudités; ce qui lui attira le surnom de *bracchettone* (culottier, faiseur de braguettes) et des vers assez piquants de Salvator Rosa [1].

Jean De Vecchi, qui succéda à Lauretti en 1546, entra à son tour dans les mêmes vues que ses prédécesseurs. L'enseignement, ainsi que les moyens de l'exercer avec le décorum qui convenait à cette illustre institution, constitua la tâche principale qu'il s'imposa durant tout le cours de sa présidence. Il soumit de nouveau à l'examen du Conseil académique la proposition de Thomas Lauretti, touchant les modifications à apporter aux règlements de Frédéric Zuccari, et fit approuver d'importantes réformes. Aux termes de ses dispositions statutaires, on n'admettrait plus désormais à l'Académie de Saint-Luc que des peintres, des sculpteurs, des architectes et des professeurs émérites, reconnus tels par l'opinion de tous. A ses yeux, l'Académie paraissait avoir dans son sein trop d'éléments de nature à compromettre sa dignité, en lui donnant l'apparence d'une Confraternité ou d'une Société analogue à nos sociétés dites de *secours mutuel*. Aussi les batteurs d'or, les chasubliers, les brodeurs et les miniaturistes, que nous avons vus dans l'Université des Arts, furent-ils insensiblement éliminés. Quant à l'élection du Président, De Vecchi y apporta ces conditions essentielles: « Personne ne pourra être élevé à « la dignité de Président de l'Académie sans avoir obtenu

---

[1] " E pur era un error sì brutto e grande,
Che Daniele dipoi fece da sarto
In quel Giudizio a lavorar mutande. „ — *Sat. III*, vers 403-406.

« la pleine majorité des voix; il occupera la Présidence pen« dant une année, et il ne pourra être réélu que dix ans « après; — que tout candidat ait atteint au moins l'âge de « trente ans, qu'il ait fourni des preuves éloquentes d'un « vrai talent artistique et qu'il jouisse d'une situation de « fortune suffisamment aisée pour être à la hauteur de la « dignité qui lui doit être conférée. » — Ces nouveaux règlements, rédigés avec autant de sagesse que de sens pratique, placèrent l'Académie sous un jour encore plus brillant.

De Vecchi eut également l'heureuse pensée de doter l'Académie d'une galerie de Beaux-Arts. Ne fallait-il pas des modèles pour placer sous les yeux de la jeunesse studieuse? Le goût du Beau ne devait-il pas être stimulé par les œuvres mêmes des grands maîtres de la nouvelle école? Jean De Vecchi combla cette lacune. Il rédigea un article ainsi conçu: « Tout Académicien, présent ou absent, sera « tenu de faire don à l'Académie d'un ouvrage de peinture « ou de sculpture, comme gage de perpétuelle mémoire... Le « Prince devra aussi faire présent d'un de ses ouvrages à « l'Académie. » Ces dons formèrent peu à peu la belle galerie ouverte aujourd'hui au public intelligent et aux étrangers qui viennent visiter les richesses artistiques et les ruines monumentales de la Reine des cités.

Les célébrités de l'Art qui appartinrent depuis à l'Académie de Saint-Luc ne manquèrent pas d'envoyer leur offrande et, pour ne parler que des grands maîtres à qui l'on doit les œuvres les plus remarquables du XVIe siècle, nous citerons: Guido Reni, François Barbieri dit *Guercino*, Dominique Zampieri, surnommé le *Dominicain*, François Borromini, Nicolas Poussin, Laurent Bernini et bien d'autres que nous n'avons pas le loisir d'énumérer ici.

Jean De Vecchi ne négligea pas non plus la discipline. Il n'ignorait pas qu'un grand corps ne prospéra jamais avec des efforts individuels, isolés, contradictoires; et que l'institution nouvelle, appelée à lutter contre une force dissolvante qui préparait la ruine des arts, devait constamment marcher disciplinée, obéissante, sous la direction d'un seul chef. Aussi ne craignit-il pas de formuler, à l'article

12 des statuts, que : « tout membre qui serait surpris ma-« chinant des dispositions contraires à l'Académie et à ses « prescriptions serait taxé d'une amende de 25 à 30 écus, « et *même expulsé.* » Aucun document n'autorise à affirmer qu'un académicien se soit attiré jamais une telle censure, en essayant de saper les fondements de l'Académie. On ne cite que l'expulsion d'un peintre siennois, Antiveduto Grammatica, qui fut accusé d'avoir préparé, pendant sa présidence, la vente clandestine du fameux tableau de Raphaël représentant Saint Luc, pour y substituer une copie.

Maintenant que l'Académie nous apparaît un corps définitivement constitué, — et avant de poursuivre le résumé rapide que nous impose le plan que nous nous sommes tracé, — il nous resterait à pénétrer dans ses écoles, à examiner l'enseignement qu'on y donnait, les travaux artistiques qui en sont sortis et les hommes distingués qui en formèrent les premiers éléments ; mais ce travail nous entraînerait dans de trop vastes considérations. Nous nous bornerons à jeter un coup d'œil sur les bancs de l'Académie, telle qu'elle est ouverte devant nous, et à rappeler les principaux artistes dont les œuvres, à Rome, ont perpétué le souvenir.

Les deux hommes qui se présentent au premier rang, parmi les artistes qui formèrent le noyau de l'Académie naissante, nous sont déjà connus : Muziano et Zuccari. Tous deux doivent au feu de leur zèle, nourri par le goût épuré de l'Art vrai, la plus grande part de leur réputation. Muziano n'arriva pas à la hauteur de Zuccari ; mais un grand nombre de ses œuvres ont été louées par Vasari, et c'est assez dire de son mérite artistique. Il excella dans le paysage et se fit remarquer par la pureté et la précision de son dessin. Son crayon est sûr et toujours correct. Ses principales peintures sont : la *Résurrection de Lazare*, *Saint François* haranguant ses religieux et le *Christ* donnant les clefs à Saint Pierre, dans l'Eglise de Sainte Marie des Anges, aux Thermes de Dioclétien ; ses fresques et tableaux de l'*Ara-Cœli*, entre autres l'*Ascension du Sauveur ;* enfin, les peintures de la cathédrale d'Orvieto, que Vasari estime les meilleures, et

où l'on trouve, en effet, la réunion des bonnes qualités de cet artiste consciencieux.

Zuccari surpassa tous ses collègues, qui ne lui refusèrent pas le titre élogieux de *grand maître*. C'est à Rome qu'il faut chercher ses bonnes compositions; toutes dénotent une force de talent supérieure. Sa peinture est énergique, mais elle sent la recherche: chaque coup de pinceau semble viser à l'effet. Ses ouvrages d'élite sont les peintures que l'on voit au Vatican, dans la chapelle Pauline, où il peignit la voûte, continuant ainsi l'œuvre commencée par Michel-Ange. Nous citerons encore les fresques de la chapelle des Anges, dans l'église du Gesù; l'*Assomption*, au couvent de la Trinité des Monts; des fresques estimées dans une des salles du Capitole; une *Visitation*, dans l'église de Saint-Marie *dell'Orto; Jésus portant sa croix*, dans l'église de Sainte-Praxède, et la *Conversion de Saint Paul*, à Saint-Ignace.

De Vecchi est également une belle figure artistique. Bien que les écrivains de son époque soient sobres d'éloges à son égard et que plusieurs de ses ouvrages passent aujourd'hui inobservés, il n'en posséda pas moins le sentiment profond de l'art. On peut visiter avec quelque intérêt ses peintures dans la chapelle de Saint-Jérôme, à l'*Ara Cœli*. — Cesare Nebbia, qui succéda à De Vecchi en qualité de Prince de l'Académie, fut élève de Muziano, dont il imita la manière. C'était un homme d'une rare érudition et doué d'une vive imagination qu'il consacra à la culture des Muses. On a de lui des cartons fort appréciés et quelques tableaux dans les principales églises de Rome.

A l'exception de l'excellent architecte Jacques della Porta, qui termina la coupole de Saint-Pierre sous le pontificat de Sixte V, et de Flaminio Vacca, sculpteur de grand mérite et archéologue distingué, les autres collègues des membres fondateurs se ressentent tous plus ou moins du goût abâtardi de ce siècle de décadence. Nous citerons parmi les meilleurs: Gérôme Nanni, Jean-Baptiste Ricci, Christophe Roncalli, dont la basilique de Saint-Pierre possède de bons tableaux; Joseph Cesari, peintre distingué, dont

l'heureux entrain lui valut l'estime et la protection de Grégoire XIII; enfin François Vanni, peintre de bon goût, dont Zuccari se plaisait à louer les ouvrages, pour la pureté du dessin et la finesse du coloris.





CHAPITRE II

Réformes des statuts : statuts *Fedeli;* Constitution de Grégoire XV. — Nouvelles prérogatives : exemption de la *tassa del quattrino;* faculté de faire grâce à un condamné à mort. — Décret du *Peuple Romain.* — Bulle d'Urbain VIII qui rend tous les corps d'arts et métiers tributaires de l'Académie de Saint-Luc.

Pendant les premières années du XVIIe siècle, l'Académie de Saint-Luc se maintint dans une situation purement stationnaire. Une certaine négligence de la part des successeurs immédiats de Jean De Vecchi, ainsi que des dissensions passagères, vint enrayer la marche de cette institution et amoindrir pendant quelque temps l'influence collective qui avait couronné les efforts des premiers fondateurs. Cela tint principalement à un concours de circonstances qui suscita de nombreuses rivalités professionnelles. On sait quelle fut la munificence de Grégoire XIII et de Sixte V pour l'embellissement de la métropole. Personne ne vit jamais une production d'œuvres d'art aussi considérable que sous ces pontificats. « On ne peut faire un pas dans Rome, dit Lanzi, sans voir les armes pontificales portant le Dragon ou le Lion. » Les artistes romains ne suffirent plus à la besogne, et, des quatre coins de la Péninsule, arrivèrent

une légion de peintres tout aussi empressés auprès de ces pontifes que le furent les poètes et les philosophes auprès de Domitien et de Marc-Aurèle. Sixte V, que les chroniqueurs nous décrivent jetant l'or à pleines mains pour stimuler l'activité des artistes et favoriser les pinceaux le plus rapides, mit spécialement en œuvre les ressources qu'offrait l'Académie romaine. Les principaux ouvrages de peinture et de sculpture, datés de cette époque, portent le nom d'un académicien de Saint-Luc. De là, les petites rivalités que nous venons de signaler, et qui provoquèrent une suite de réformes intempestives des Statuts.

Ce furent d'abord les statuts *Fedeli*, lesquels transformèrent sensiblement les règlements de Frédéric Zuccari. La modification principale fut la substitution du titre de *Chef* de l'Académie à celui de *Prince*, qui présentait à l'esprit des dissidents un sens despotique et semblait être ainsi la pomme de la discorde. Suivant l'interprétation que suggère la lecture de ce document, la situation du Chef de l'Académie ne devait différer guère de celle qui est faite aujourd'hui à nos directeurs d'Instituts de Beaux-Arts. Il lui était interdit « d'apporter la moindre réforme à l'Institution, sans le consentement des dignitaires ; » il était « responsable de toutes les irrégularités commises par les Académiciens durant le cours de sa gestion » ; il présidait au bon ordre des études ainsi qu'à la discipline générale ; son administration était soumise à l'inspection des censeurs et toute faute grave de sa part entraînait pour lui la peine de la destitution.

Les dispositions de ces statuts relatives à la discipline et à l'administration de l'Académie étaient tout autrement judicieuses. En voici les principales :

« Les académiciens réunis en assemblée auront, quel que soit leur nombre, la faculté de prendre des délibérations, pourvu que tout le Corps académique ait reçu une convocation préalable ainsi que l'ordre du jour. » (Art. 12.) — « Il est interdit aux académiciens, sous peine d'une amende de cinquante écus, et même sous peine d'expulsion, de fonder une autre Congrégation ou d'adopter un

autre vocable. » (Art. 13.) — « Tout académicien qui se rendra coupable d'insubordination ou qui se refusera à payer les taxes sera, après trois avertissements, expulsé sans rémission. » (Art. 15.) — « Aucun académicien ne pourra, sans être passible d'une amende de dix écus, faire exécuter des tableaux pour en procurer ensuite la vente. » (Art. 18.) — « Les femmes qui se seront acquis une distinction dans les arts pourront être reçues académiciennes, mais elles ne seront point admises aux séances. » (Art. 20.) — « Les Académies qui seront agrégées à l'Académie de Saint-Luc jouiront des mêmes privilèges, immunités et prérogatives accordés par les Souverains Pontifes. » (Art. 27.) — « Quiconque intriguera pour se faire admettre à l'Académie en sera inexorablement exclu. » (Art. 28.) — « Si des sentiments d'animosité divisent quelques académiciens, que ceux-ci ne puissent intervenir aux Congrégations qu'après s'être réconciliés. » (Art. 29.) Enfin, les statuts *Fedeli* maintinrent non seulement l'obligation qu'avait tout artiste d'offrir, à l'acte de son admission dans l'illustre Compagnie, une œuvre de son art, acceptât-il ou non cette distinction honorifique, mais ils imposèrent, en outre, à tous les académiciens, celle de faire don d'un ouvrage d'art, en vue de former une bibliothèque artistique.

Ces règlements statutaires, qui furent sanctionnés le 23 août 1607, calmèrent momentanément la surexcitation des groupes dissidents. Mais on ne tarda point à reconnaître que les dispositions concernant le Prince de l'Académie étaient aussi intempestives que préjudiciables à l'Institution. Celui-ci n'ayant plus, en effet, que des pouvoirs limités, vit son prestige s'amoindrir insensiblement, et les dissensions n'en devinrent que plus violentes. Force fut, en conséquence, de substituer à nouveau le titre de Prince à celui de *Chef* et de rétablir les pleins pouvoirs dont les premières constitutions avaient revêtu le suprême dignitaire de l'Académie. Cette modification figure dans les Statuts de 1617, dont la discussion fut extrêmement laborieuse.

Vint ensuite la fameuse Constitution que le pape Grégoire XV sanctionna la première année de son pontificat

par un bref daté du 4 juin 1621. Cette Constitution transforma presque complètement l'Académie romaine, en établissant un Conseil directif ou *Colletta*, composé de vingt-cinq artistes, choisis parmi les individualités marquantes de la classe des peintres et des sculpteurs, et nommés à vie. Ce Conseil, sous la présidence du Prince, élu par scrutin secret, exerçait une autorité suprême sur tout le Corps académique ; son administration n'était soumise à aucun contrôle et ses membres jouissaient de privilèges spéciaux, entre autres de l'exemption des charges onéreuses et des taxes ou contributions en vigueur. Mais toutes ces prérogatives ne firent qu'alimenter le feu de la discorde. Les membres de l'Académie, irrités du caractère despotique qu'assuma le Conseil directif, en abusant de son autorité, s'insurgèrent contre cette organisation, et leur attitude hostile, pendant cinq années consécutives, nécessita une nouvelle révision des Statuts. Après un long et sérieux examen, on parvint enfin à établir un règlement définitif qui, par l'abolition de la *Colletta*, plaça tous les membres de l'Académie sur le pied d'une parfaite égalité, et ouvrit à chacun d'eux indistinctement la voie à toutes les fonctions honorifiques. Ce réglement fixa à trois années la durée de la présidence et apporta à la Constitution de Grégorie XV deux modifications importantes : la première, que les Conseillers, au nombre de vingt-cinq, devaient être élus par tous les membres de l'Académie, mais pour une année seulement ; la deuxième, qu'il ne pouvait être donné suite à aucune délibération prise par le Conseil sans l'approbation ultérieure du corps académique réuni en Congrégation générale. Ces sages dispositions furent approuvées par le pape Urbain VIII, qui les sanctionna par sa Bulle en date du 1er octobre 1627.

Cette période d'agitations intestines et de réformes, le plus souvent intempestives, n'exerça aucune influence fâcheuse sur l'enseignement des beaux-arts, et l'Académie ne vit guère pâlir son prestige: les faveurs de toute sorte continuèrent de pleuvoir sur elle. Les papes aussi bien que les individualités les plus marquantes de Rome et de l'étranger se disputaient l'honneur de l'entourer d'éminentes pré-

rogatives. C'est ainsi qu'en 1601, sous le pontificat de Clément VIII, la Chambre Apostolique publiait un décret exonérant les membres de l'Académie de l'impôt dit *tassa del quattrino*. Cet impôt était une espèce de taxe d'exercice qui grevait alors toutes les corporations d'arts et métiers.

Cinq ans plus tard, Paul V accordait à l'Académie le pouvoir insigne de faire grâce à un condamné à la peine capitale. C'était le jour de la fête de Saint Luc que l'Académie usait de ce droit de grâce. Tous les ans, à pareil jour, le Président de l'Académie se rendait chez le Gouverneur de la ville de Rome, à qui incombait le soin de l'administration de la haute police, et il lui désignait le condamné qui était l'objet de la bienveillance suprême de l'Académie. Le condamné était immédiatement remis en liberté, pourvu qu'il ne se fût pas attiré la peine capitale pour crime de lèse-majesté, falsification de monnaies ou de Lettres Apostoliques, assassinat ou sacrilège. Voici, d'ailleurs, le texte de la Bulle pontificale qui accordait aux membres de l'Académie ce puissant privilège :

« ... Nous vous accordons faculté pleine et entière de « demander, — tous les ans, le jour de la fête de saint Luc, — « à Notre cher fils le Gouverneur de l'illustre ville de Rome, « la grâce d'un condamné à mort, à l'exception des crimi- « nels sous le coup de la peine capitale pour délits de lèse- « majesté, falsification de monnaies ou de Lettres Aposto- « liques, assassinat ou sacrilège. Nous voulons librement, « et en vertu de Notre Autorité Apostolique, que, sur cette « requête, le condamné soit remis en liberté et absous, si « toutefois il aura obtenu le pardon des personnes offensées. « Par conséquent, Nous ordonnons au Gouverneur que, tous « les ans *in perpetuo*, il remette entre vos mains, délivre « et absolve de toute peine un condamné à mort, sans pré- « judice de sa réputation, de ses grades et de ses honneurs, « dans lesquels il sera pleinement réintégré.... Le 16 a- « vril 1606. »

Le prestige de l'Institution romaine prenait donc insensiblement de plus vastes proportions, malgré certains éléments hétérogènes qui semblaient obscurcir son éclat,

comme des nuages promenant leurs sombres vapeurs devant les feux de l'astre du jour: nous voulons parler des corporations qui vivaient sous le toit de l'Académie. Ces corporations étaient une espèce de Confraternité qui n'avait rien de commun avec l'Académie, à l'exception de certaines pratiques religieuses, prescrites par la Bulle de Grégoire XIII et mentionnées dans les statuts. — Il advint cependant que les membres de la Confraternité outrepassèrent leurs propres attributions, en voulant usurper les droits et privilèges exclusivement réservés aux académiciens. Ce fut alors que le *Peuple Romain*, représenté par ses *Conservateurs*, Giovanni Brancadoro, Fabio della Pedacchia et le célèbre Paolo Guidotti, — docteur en droit et artiste d'une vaste érudition, qui mania avec une prodigieuse habileté le pinceau aussi bien que le ciseau, se distingua dans les lettres comme dans les sciences exactes, et passa également pour un des bons architectes de son temps, — publia le fameux décret, en date de 1620, qui remit en pleine vigueur la Bulle de Grégoire XIII, en confirmant par là les prérogatives et privilèges exclusifs de l'Académie.

Grégoire XV et Urbain VIII, qui aimèrent les arts avec la même passion qu'ils apportèrent dans l'étude des Belles-Lettres, ne se montrèrent pas moins prodigues de faveurs envers l'Académie. Mais nous devons limiter là nos citations: le sujet est si vaste que nous sommes réduit à l'effleurer, faute d'espace pour le traiter convenablement. Nous ne saurions cependant passer sous silence la Bulle que le pape Urbain VIII adressa au cardinal François Barberino, laquelle fit tous les arts tributaires de l'Académie de Saint-Luc. En vertu de cette Bulle, tous les négociants d'objets d'art durent verser à l'Académie un tribut annuel de dix écus. Voici, en traduction, le texte de ce document:

A Notre Cher Fils, Salut et Bénédiction Apostolique.

Nos Chers Fils, le Prince et les Officiers de l'Académie, ainsi que la Confraternité des peintres et des sculpteurs, instituée canoniquement dans l'Eglise de Saint-Luc

à Rome, nous ont fait connaître à nouveau qu'après avoir constaté l'état de passivité de la Confraternité, soit pour le paiement du canon annuel de vingt-cinq écus dû aux Eglises paroissiales de Saint-Nicolas *in Carcere* et de Saint-Laurent *ai Monti*, — en vertu de la cession de l'Eglise paroissiale de Sainte-Martine à Rome, faite à l'Académie par Notre prédécesseur, le Pape Sixte-Quint d'heureuse mémoire, — soit pour satisfaire aux autres charges de ladite Eglise de Sainte-Martine, que celle-ci avait précédemment contractées, ils désiraient acquitter leurs dettes et pourvoir, en même temps, à l'entretien du culte divin, à celui de l'Académie et de la Confraternité;

Considérant, en outre, que les contributions annuelles, précédemment imposées aux membres de l'Académie par les personnes qui étaient à sa direction, n'avaient pas été, pour diverses causes, mises à exécution;

Pour ces motifs, le Prince et les Officiers, ci-après désignés, ont pris, le 24 avril dernier, dans leur siège habituel, une décision dont voici la teneur : « Par les présentes, « je certifie, moi, Notaire public, soussigné, et secrétaire « de la vénérable Académie des Peintres et Sculpteurs de « Rome, que le 24 avril 1633, la Congrégation générale « de la vénérable Académie de Saint-Luc s'est réunie dans « ses salles habituelles et que les personnes ci-après dé- « signées y sont intervenues: François Mochi, Prince; Ni- « colas della Faze, premier Recteur; Pierre François de « Rossi, Camerlingue; Jean Guerra, Proviseur; Antoine Ca- « sini, Censeur, les Chevaliers Antoine Ferasa, Jean Lan- « franco, Ignace Caputo, Sauveur Lamberti, Jean Baglioni, « François Giannoli, Vincent della Greca, Aloisius Otre, et « MM. Egide Moretti, Jacques Laurentiniani, Albert Rossi, « Dominique Prestinaro, Bartolomé Vimercato, Alexandre « Agazzino, Pierre Ferusa, Grégoire del Prete, Simon Aca- « brasio, Jacques Contacino, Ascanius Pariglione, Hippo- « lyte Leoni, Pierre Contini, Claude Mellini, Marcus Tullius « Montani, Jacques Valloni, André Camasei, Guibaldo Ab- « batini, Octave del Forno, Bernard Perna, Jean-Baptiste « Panella, Jean-Baptiste Bisman, Gaspard Grocchio, Pierre

« Pacio, Guide Signorini, Jean Brandi, Jean-Baptiste Man-
« delli, Jean-Baptiste Grassi, Jérôme de Negri, Jean-Bap-
« tiste Pianelli, Etienne Riario, Pierre de Cortone, Simon
« Basso, Pascal Pasqualini, Joseph Finelli; auxquels (soi-
« disant membres de la Congrégation générale) le Prince
« susdit a exposé que depuis 1619 il a été établi et dé-
« crété, en maintes Congrégations, qu'en vue de l'entretien
« de notre Eglise de Saint-Luc, Protecteur de Notre Aca-
« démie, chacun des membres de ladite Académie et de la
« Confraternité peintres, sculpteurs, architectes, doreurs, bro-
« deurs, miniaturistes, était tenu de payer, chaque année,
« à titre de tribut et d'aumône pour ladite église, les som-
« mes comme suit: les Académiciens cinq bajoques par
« mois; les patrons de boutiques et les chefs de famille
« trois baïoques et demi par mois et six *quadrini* [1] par
« mois; qu'en conséquence, il serait opportun de provoquer
« un bref spécial de Sa Sainteté pour faire appliquer ces
« contributions, auxquelles seraient également tenus les
« absents, et cela aux termes des Constitutions, Privilèges
« et Statuts de notre Académie. Cette proposition, bien com-
« prise et considérée, il a été délibéré, de vive voix et à
« l'unanimité, de mettre à exécution la dite proposition; il
« a été décidé en même temps que, le premier dimanche
« du mois de mai prochain, les ateliers de l'Académie se-
« raient rouverts conformément aux règlements..... En foi
« de quoi, etc., etc. »

Or, comme les requérants désirent vivement que la dite délibération soit inviolablement observée, et qu'à cet effet elle soit munie de notre apostolique sanction; comme, en vue de mieux subvenir aux besoins de l'Eglise, ils désirent qu'à cette subvention ou secours contribuent même ceux qui ne font pas partie de la dite Académie ou Confraternité, comme marchands d'images, de tableaux, de peintures diverses ou d'autres objets par eux mis en vente, et qu'il soit pourvu à tout cela par une disposition opportune: Nous, pour témoigner au Prince de l'Académie et à ses Offi-

---

[1] Le *quadrino* équivalait à un centime de notre système décimal.

ciers toute notre bienveillance et nos faveurs, Nous les délions de toute excommunication, suspension, etc. s'ils les avaient jamais encourues, Nous les absolvons, et les tenons pour absous; et accueillant favorablement la requête qui Nous a été humblement présentée en leur nom, Nous vous donnons, à Vous, Protecteur de ladite Académie et Confraternité auprès de Nous et du Saint-Siège, qui Nous avez depuis longtemps largement fourni les témoignages singuliers et remarquables de votre foi, de votre zèle et autres insignes vertus, pleine autorité et pouvoir de confirmer ledit décret, de l'approuver à perpétuité et de le sanctionner de toute la force de notre fermeté Apostolique; Nous vous accordons encore la faculté de députer un Juge pour faire exécuter cette perception... Avec notre même Autorité, Nous vous donnons faculté d'ordonner, imposer et prescrire à tous les marbriers, cordonniers, marchands de chapelets, doreurs, barbiers, tailleurs, fripiers et autres chefs de métiers, qui vendent des images, des tableaux peints ou quelque peinture que ce soit, ou qui en font exécuter pour en opérer la vente, qui en exercent une spéculation ou en font étalage, et qui les achètent pour en faire un trafic; à tous ceux également qui achètent des objets de sculpture pour les revendre, comme les statuaires et les stuccheurs, ainsi qu'aux courtiers en objets d'art, de payer chaque année, individuellement, la somme de dix écus à l'Eglise de Sainte-Martine, pour son entretien et ses besoins. Que tous soient tenus à ce payement, nonobstant toutes lettres patentes qui pourraient exister en faveur de quelque peintre que ce soit; qu'ils y soient contraints, sous peine d'interdiction de toute vente d'images et de peintures, d'étalage, commission et trafic d'objets d'art. Que tout juge ordinaire ou juge délégué des causes du Sacré Palais Apostolique, ou Cardinal de la Sainte Eglise, soit tenu de faire observer lesdites prescriptions, et que toutes dispositions y portant atteinte, prises sciemment ou par ignorance, soient, de par notre autorité, déclarées sans effet, etc., etc. Donné à Rome, à Sainte-Marie-Majeure, le 11 juillet 1611.

Cette Bulle souleva à Rome les plus violentes récrimi-

nations. L'Académie ne s'émut guère de ces hauts cris, poussés par une classe d'individus rapaces, pour qui les arts n'étaient plus qu'un riche trafic; mais, calme et sans rien perdre de sa dignité, elle se hâta de mettre à profit ces immenses ressources afin de subvenir aux nécessités les plus urgentes, entre autres celle d'avoir des locaux plus confortables et plus spacieux, de façon à faire trouver place au grand nombre de jeunes artistes qui se pressaient dans ses écoles. Cette taxe fut réduite plus tard à de moindres proportions, en vue de calmer les esprits et de mettre fin à des discussions regrettables qu'alimentait la plus mauvaise foi[1].

Tel fut l'empressement avec lequel les papes eurent à cœur d'honorer l'Académie de Saint-Luc, afin d'encourager son zèle pour le progrès des beaux-arts. Nous verrons, dans la suite de ces considérations historiques, que ces faveurs allèrent toujours croissant, non seulement pour l'Académie, mais encore pour chacun de ses membres en particulier, comme en font foi les décrets de Pie VI et de Pie VII, dont l'un élevait les Princes de l'Académie à la dignité de comtes palatins, et l'autre créait, pour leur exclusive distinction, l'Ordre chevaleresque *del Moro*, dit Ordre des Princes de l'Académie de Saint-Luc.

---

[1] Bulle pontificale de Clément X, en date du 3 juillet 1670.





CHAPITRE III

Pierre de Cortone. — Reconstruction de l'Eglise de Sainte-Martine, après la découverte du corps de la Sainte patronne. — Legs et donations de Pierre de Cortone. — Alexandre Turchi et Alexandre Algardi. — Charles Maratta. — Guido Reni et Dominiquin en ballottage à l'élection du Prince de l'Académie en 1629.

Nous touchons à l'époque où la décadence, déjà flagrante, est sur le point de devenir complète. La nuit se fait insensiblement sur les arts, dans toutes les écoles naguère si florissantes en Italie. Les écoles Vénitienne, Florentine, Bolonaise et Lombarde ne vont plus être représentées que par des médiocrités, à l'exception de quelques rares célébrités qui se donneront rendez-vous dans l'auguste Métropole. Rome sera, seule, le point lumineux qui, durant cette longue éclipse, brillera au-dessus de ces ténèbres, comme la flèche élancée d'un temple gothique sous les rayons dorés du soleil couchant. L'Académie de Saint-Luc sera, en même temps, le foyer où convergeront à la fois tous les feux du génie.

Pénétrons encore dans cette vénérable assemblée. Nous y apercevons d'abord Guido Reni, Guercin, Dominiquin, Albano, Charles Maderne, Bernin ; puis, à côté de ces artistes de génie, Pierre Berettini de Cortone, surnommé, par l'anagramme de son nom (Pietro di Cortona), *Corona dei Pit-*

tori, et Charles Maratta, qu'on appela le *Dernier des Romains*, parce que s'éteignit avec lui, pour ne plus renaître, l'illustre école romaine.

Nous n'avons pas à nous étendre ici sur les grands Maîtres que nous venons de rappeler en première ligne, et dont le nom appartient à la grande histoire de l'art; il suffit à l'objet que nous nous sommes proposé dans cet ouvrage, d'en constater la présence à l'Académie de Saint-Luc. Mais nous devons une mention spéciale à Pierre de Cortone et à Charles Maratta, dont la présidence, aussi laborieuse qu'éclatante, combla de bénéfices l'institution romaine.

Ce fut en 1634 que Pierre Berettini occupa le siège présidentiel laissé vacant par le *chevalier* Lanfranco, artiste judicieux qui assuma la tâche hardie, infructueuse, hélas! de combattre à l'aide de ses préceptes, non moins que par son exemple, l'aberration des trop faciles imitateurs de Luca *fa presto*. A tous les titres, l'Académie de Saint-Luc est redevable à Pierre de Cortone du prestige qu'elle continua d'exercer en Italie au XVIe siècle. Ses œuvres, quoique inférieures, sans doute, à celles des célébrités qui lui firent couronne, ont cependant une date spéciale dans l'histoire des arts, à Rome. Les historiens le mieux accrédités en matière d'art disent de lui qu'il forma son dessin sur les bas-reliefs antiques et que la colonne Trajane fut son modèle de prédilection. Son nu a effectivement un cachet antique, qui pèche cependant par des proportions fortes, en général, quelquefois lourdes. D'une fécondité d'invention et d'une facilité d'exécution prodigieuses, Pierre de Cortone dut à l'aisance de son pinceau un style qui fut sa création et auquel Raphaël Mengs a donné le nom de facile et de gracieux. Mais sa peinture n'en fut pas moins toujours châtiée et empreinte d'une pureté de goût que n'atteignirent guère ses nombreux imitateurs. Cette peinture, bien comprise, aurait pu exercer une influence salutaire sur les arts; malheureusement, le style de cette école fut modifié de fond en comble par ses imitateurs. Le maniérisme s'étant ancré dans l'esprit des artistes, ceux qui s'inspirèrent à la manière de Pierre de

Cortone le subissaient déjà trop, pour se défendre des excentricités qui ne tardèrent pas à déparer tout ce que la manière du Maître avait d'ampleur, d'attrayant, de pur et de gracieux. Cet excès se propagea jusqu'à Florence, et vers la fin de ce même siècle l'école romaine et l'école florentine n'avaient plus rien conservé de leur propre caractère. Pierre de Cortone fut néanmoins un artiste de premier ordre, et les louanges méritées dont on le combla lui firent promptement ajouter à la profession de peintre celle d'architecte, qu'il exerça avec une égale supériorité.

Pierre de Cortone resta quatre ans à la présidence de l'Académie. Il déploya dans ces hautes fonctions un zèle remarquable et une activité qui se traduisit bientôt en améliorations de toutes sortes. Son premier soin fut de donner à l'Académie une résidence plus confortable. Il fit agrandir les écoles et construire un local plus spacieux pour contenir tous les objets d'art, peintures et sculptures, donnés en présent par les membres et les présidents, ou laissés à l'Académie par les élèves qui, dans les concours, avaient remporté le premier prix. L'Académie consacra, à tous ces travaux, des sommes considérables, auxquelles Pierre de Cortone contribua pour quelques milliers d'écus.

Sur ces entrefaites, le hasard fit découvrir le corps de Sainte Martine dans un des souterrains de l'église de ce nom que, nous l'avons dit, Sixte V avait cédée à l'Académie pour la dédommager de la petite chapelle de Saint-Luc, dont il l'avait dépouillée pour agrandir sa villa. Ce fut à l'occasion de cet événement, solennisé avec un enthousiasme extraordinaire, que l'Académie forma le projet de reconstruire l'église de Sainte-Martine. En quelques mois, grâce à la munificence d'Urbain VIII et à la générosité des académiciens, ce projet fut mis à exécution. Pierre de Cortone en fut l'architecte, et l'on sait avec quelle magnificence il orna ce temple, sans parler de la Confession qu'il enrichit, à ses frais, de pierres précieuses et pour laquelle il dépensa une somme de cinq cents écus romains.

Enfin, Pierre de Cortone mit le sceau à ses nombreux bienfaits envers l'Académie par des dispositions testamen-

taires qui lui léguèrent divers *Luoghi di Monte*[1], d'une valeur de six mille sept cent cinquante écus romains, soit 40,000 francs environ de notre monnaie.

De Pierre de Cortone à Charles Maratta, les artistes qui se succédèrent à la présidence de l'Académie ne furent pas tous à la hauteur de leur situation honorifique. A l'exception de quelques-uns, dont les œuvres attestent un talent spécial, la plupart reflètent à divers degrés et sous différents rapports les caractères du maniérisme que la décadence traînait après elle dans sa marche rapide. Nous nous bornerons à mentionner Alexandre Turchi et Alexandre Algardi.

Alexandre Turchi, qui occupa, en 1638, le fauteuil de la présidence de l'Académie, laissé vacant par Pierre de Cortone, brossa ses tableaux d'une façon toute originale. Bien que sa peinture ait le défaut capital de ne représenter aucun style en particulier, tout en trahissant mille réminiscences de diverses écoles, il obtint, auprès de ses contemporains, un vif succès d'enthousiasme. On le surnomma l'*Orbetto*, et ses admirateurs poussèrent leur complaisance jusqu'à établir un rapprochement entre lui et les Carraches. Toutefois, la critique a pu constater depuis que cette réputation était surfaite. Quel que soit le mérite que l'on veuille attribuer à ses tableaux le mieux réussis, on doit forcément reconnaître que l'engouement dont il fut l'objet pour ses gracieuses compositions, a son secret dans l'artifice du coloris. L'habileté incontestable de cet artiste fut celle de charger sa palette d'excellentes couleurs, qu'il composait, épurait et manipulait lui-même à la perfection.

Alexandre Algardi fut, à la fois, sculpteur et architecte. Comme sculpteur, il s'appliqua à modeler dans un

---

[1] Les *Luoghi di Monte* étaient des titres représentant une subdivision d'un capital en nature, semblables aux Actions ou aux Obligations des Sociétés anonymes ou en commandite. Ces titres avaient cours dans l'Etat pontifical. Malheureusement, quand le capital se dépréciait ou lorsque l'autorité permettait l'émission d'un trop grand nombre de titres, il se produisait de ruineuses dépréciations. On trouve, de nos jours encore, à Rome, des *Luoghi di Monte*, comme ceux de Bentivoglio et autres.

style moins conventionnel que ses contemporains. Toutefois, en voulant s'inspirer de l'école des peintres de l'école bolonaise pour la facture du nu et les dispositions des draperies, il tomba dans le défaut contraire; ses ouvrages de sculpture révèlent tous les défauts qu'on a reprochés à ceux qui ont tenté d'appliquer à la statuaire les principes de la peinture. La construction de la Villa Pamphili, ainsi que la façade de l'église de Saint-Ignace, justifie à tous égards les éloges que lui a prodigués le sévère Milizia.

Charles Maratta occupa la présidence en 1664. Naturellement doué d'un goût exquis, il s'efforça de le rendre plus pur par l'étude approfondie du grand œuvre de l'Aigle d'Urbino; il vit avec amertume la marche croissante du maniérisme en vogue, l'attaqua de front et rompit avec lui une dernière lance. Son premier soin fut d'initier les jeunes peintres aux beautés artistiques du divin Raphaël. Le Maître fut l'unique modèle qu'il plaça constamment sous les yeux de ses élèves. Sa vénération pour Raphaël était proverbiale : nul ne la porta jamais à un plus haut degré. Aussi le pontife régnant n'hésita-t-il pas à lui confier des travaux de restauration que nécessitait l'état des peintures de Sanzio dans les *Chambres* du Vatican. Charles Maratta exécuta ces travaux avec une rare délicatesse. Son pinceau était si rompu à la manière de l'Urbinate que les retouches, fraîchement opérées, échappèrent à la plus scrupuleuse observation. — L'Académie de Saint-Luc, qui vit en lui un des beaux fleurons de sa couronne intellectuelle et artistique, l'éleva par deux fois aux honneurs de la présidence, en confirmant tous les ans sa nomination jusqu'au jour où, courbé sous le poids des années, elle lui accorda un coadjuteur dans la personne de Charles Fontana, qui prit le nom de vice-président. Charles Fontana avait déjà occupé le siège présidentiel en 1686. C'était un excellent architecte dont les œuvres nombreuses, à Rome, attestent hautement la pureté de son goût artistique [1].

---

[1] Il ne faut pas confondre Carlo Fontana avec les célèbres frères Fontana connus dans l'histoire de l'architecture sous le nom de Dome-

Nous avons déjà dit que parmi les collègues de Pierre de Cortone brillaient au premier rang les Dominiquin, les Guido Reni, les Guercin, les Albano et les Bernin. Missirini — qui déclare n'avoir trouvé, dans les archives de l'Académie, aucun document de nature à fournir à ce sujet une preuve péremptoire, — ce qui n'est pas surprenant, puisque les registres de l'Académie n'ont été tenus d'une manière régulière qu'à partir de Pierre de Cortone — a appuyé cette assertion sur les souvenirs traditionnels du corps académique.

Plus heureux dans nos recherches, — grâce à l'intelligence que M. César Fallani, archiviste de l'Académie, a apportée à la classification de tous les papiers et documents concernant cette Compagnie — nous avons acquis la certitude que non seulement Guercin, Guido Reni et le Dominiquin firent partie de l'Académie, mais que ces deux derniers se disputèrent les honneurs de la présidence.

Un de ces documents est la minute authentique du procès-verbal de la séance Académique du 2 novembre 1629. Cette minute est ainsi conçue : « *Die nov. 1629, fuit* « *facta congregatio in solita mansione Academiae Sancti* « *Lucae in Campo Bovario, pictorum et sculptorum urbis* « *et intervenerunt omnes infrascripti:* Simone Ambrosio, « *2º Rettore;* cav. Baglione, *1º Consigliere;* cav. Ottavio « Leone, *2º Consigliere;* Francesco De Rossi, *Camerlengo;* « cav. Giovanni Anfrat, Michel'Augusto Guidi, Giovanni « Battista Magni, Paolo Bruni, Antonio Barisoni, Leonardi « Sante, Domenico Caracci, Marc-Antonio Allibrandi. *Fu* « *resoluto da cavare li signori Guido Reno e Domenico* « *Zampiero che restorno in Bussola per prencipj dell'Ac-* « *cademia e furono imbussolati e a sorte è uscito Guido* « *Reno, il quale per essere fuori di Roma e ritrovarsi in*

---

nico et Giovanni. Ceux-ci, également académiciens de Saint-Luc, vécurent bien avant Carlo, puisque ce fut sous le pontificat de Sixte V, en 1587, que Domenico Fontana reconstruisit le palais apostolique de Saint-Jean-de-Latran, presque tombé en ruines.

« *Bologna fu recacciato per prencipe il sig. Domenico* « *Zampiero.* » [1]

Dans un autre document (protocole N° 5), nous avons trouvé une liste authentique des membres qui composaient l'Académie en 1633, et parmi lesquels figurent les noms de « Guercin, Claude Gellée, Erard, Romanelli, Jean Francia, « Martin Lunghi, Pierre Bellori et Salvator Rosa. »

En outre, l'Académie possède des tableaux de toutes ces célébrités artistiques, et ces toiles peuvent, à leur tour, servir d'argument *a posteriori* pour prouver que leurs auteurs firent partie de l'Académie. On sait, en effet, qu'aux termes des statuts, chaque membre de cette Institution était tenu de lui faire présent d'un ouvrage d'art de sa composition en témoignage de perpétuel souvenir. Or, il ne résulte d'aucun document que ces tableaux aient été achetés par l'Académie ou qu'ils aient été compris dans des legs ou dispositions testamentaires en faveur de cette Compagnie.

Après la minute du procès-verbal du 2 novembre 1629, note dont l'examen minutieux n'a pas permis de contester l'authenticité, il n'y a plus lieu de douter que Guido Reni, Guercin et Dominiquin n'aient été appelés, pendant leur séjour à Rome, à faire partie de la compagnie artistique qui continuait les traditions de l'Université des Arts. Il serait donc oiseux d'objecter que l'Académie, ayant dans son sein de telles célébrités, n'aurait pas manqué de les élever aux honneurs de la présidence. Missirini, cependant, s'est

---

[1] " Le 2 novembre 1629, a eu lieu, dans la salle ordinaire des séan- " ces, la Congrégation des peintres et des sculpteurs de la ville, mem- " bres de l'Académie de St-Luc au *Campo Bovario*, et ont été présents : " Simon Ambrosio, 2e Recteur, etc. — Il a été décidé de retirer les " noms de Guido Reni et Dominique Zampiero, qui étaient restés dans " l'urne pour l'élection à la présidence de l'Académie. Ces noms remis " dans l'urne et tirés au sort, Guido Reni a été élu ; mais, comme il se " trouvait à Bologne, on a élu Prince de l'Académie M. Dominique Zam- " piero. „

posé cette objection dans ses *Mémoires* sur l'Académie de Saint-Luc, et il y répond en ces termes :

« Il y a plusieurs raisons à alléguer à ce sujet. Il faut con-
« sidérer, en premier lieu, que l'agrégation de ces artistes
« éminents à l'Académie fut toujours un tribut de vénéra-
« tion que cet illustre corps rendit à leur mérite singulier;
« fort honoré de les compter parmi ses membres, il ne
« prétendit jamais les astreindre à des charges ou fonctions
« qui eussent pu leur être gênantes. En outre, les digni-
« taires de l'Académie étaient tenus d'avoir un domicile
« stable à Rome ; or plusieurs de ces artistes, souvent ap-
« pelés dans les grandes capitales de l'Italie et à l'étranger,
« pour y exécuter des œuvres d'art, étaient le plus souvent
« absents de la Métropole, et d'autres n'y eurent qu'un
« séjour de bien courte durée. Enfin, ce n'est point des
« Académies que l'artiste de grand mérite acquiert sa cé-
« lébrité ; c'est à elles, au contraire, qu'il la donne par sa
« présence. Uniquement occupé à l'exercice de sa profes-
« sion, il met à profit tout ce que les Académies peuvent
« fournir de saine doctrine; puis, loin des discussions, ne
« briguant nuls honneurs, tout entier, au sein d'une douce
« quiétude, à la contemplation de la divine beauté dont il
« embellit ses œuvres, il méprise ces louanges fugitives
« qui provoquent l'envie, et n'aspire qu'à l'immortalité d'une
« gloire future, dégagée de toute servilité. »

Quoi qu'il en soit, on ne saurait ne pas accepter une assertion basée sur une tradition constante et accréditée par les écrivains le plus autorisés des siècles derniers.

Quant à Charles Maderne et à Bernin, personne n'a jamais émis le doute qu'ils n'aient appartenu à l'Académie romaine. Comme nous l'avons fait à propos des célébrités qui ont fait l'objet des précédentes réflexions, nous nous bornons à cette simple mention, le nom de ces deux grands artistes ayant une place marquée dans l'histoire de l'art italien. Au sujet de Bernin, cependant, nous tenons à faire remarquer qu'en Italie on apprécie plus avantageusement qu'en France le mérite artistique de l'auteur de la colon-

nade de Saint-Pierre. Dans les critiques italiens on chercherait vainement une appréciation analogue à celle que M. Viardot exprime en ces termes :

« Laurent Bernin (1598-1680), qu'on nomma pom-
« peusement le *second Michel-Ange*, et qui fut pendant un
« demi-siècle, sous neuf papes, l'arbitre des choses d'art en
« Italie et du goût en Europe, que Louis XIV fit venir à
« Paris (1665) pour prendre ses conseils sur la restaura-
« tion du Louvre, eût été probablement un grand artiste
« dans la grande époque. Venu avec la décadence, il la
« suivit, ou plutôt, loin de la ralentir, la précipita. C'est lui
« qui édifia, comme architecte, l'emphatique place circulaire
« qui précède, à Saint-Pierre, la coupole du grand Florentin ;
« c'est lui qui, dans le temple, éleva, comme sculpteur, la
« chaire et le baldaquin du Souverain Pontife, et sur le tom-
« beau d'Urbain VIII (le meilleur pourtant des œuvres de
« Bernin, lequel peignait un peu comme peignait Rubens,
« moins la couleur) ces deux grosses et hommasses figures
« allégoriques qui pressent leurs mamelles flamandes pour
« jeter sur le corps du défunt pape le lait de la *Justice* et
« de la *Charité*. »

Bien que M. Viardot soit si peu prodigue de louanges envers Bernin, on ne peut s'empêcher de reconnaître en lui un de ces vastes génies qui s'annoncent dès l'âge le plus tendre. Milizia, ce critique sévère et caustique, raconte, à son sujet, que, tout jeune encore (il avait à peine atteint sa dixième année), Bernin sculpta en marbre une tête qui existe encore à Sainte-Praxède. Cette composition remarquable, exécutée par une main qui pouvait à peine tenir le ciseau, fit tant de bruit dans le monde des arts, que Paul V voulut connaître ce prodige d'enfant. Quand il l'eut en sa présence, le pontife lui demanda s'il saurait lui dessiner une tête. « Laquelle voulez-vous, Saint-Père ? » répondit le jeune artiste. — « S'il en est ainsi, reprit le pape, il sait les faire « toutes », et il lui fit dessiner la tête d'un Saint Paul. En moins d'une demi-heure, la tête fut fort bien dessinée. Paul V, émerveillé, lui donna une poignée de médailles d'or,

en le recommandant au cardinal Barberini, qui était appelé à occuper le trône pontifical sous le nom d'Urbain VIII. Ce fut sous ce pontificat, si fertile en ouvrages d'architecture, que Bernin déploya toutes les forces de son génie : Rome eut le privilège d'avoir ses plus heureuses créations, et l'Académie de Saint-Luc la gloire de le compter parmi ses membres les plus illustres.





CHAPITRE IV

Agrégation de l'Académie des Beaux-Arts de Turin à l'Académie de Saint-Luc. — Présidence de Charles Lebrun ; extraits de sa correspondance. — Agrégation de l'Académie Royale des Beaux-Arts à Paris : Lettres Patentes de Louis IV ; articles réglant l'union des deux Académies.

Le foyer où se concentrèrent, en Italie, les derniers rayons du génie artistique durant la période de décadence que nous venons de mentionner fut encore, nous venons de le voir, l'Académie de Saint-Luc. Le fruit naturel, spontané, de cette situation privilégiée, fut l'écho de sa gloire dans toute la Péninsule aussi bien qu'à l'étranger. Objet de l'estime et de la vénération de tous, dans la grande Cité, choyée par la Curie Romaine, enfant gâtée d'un pape aussi passionné pour les arts que versé dans les belles-lettres [1], l'Académie vit les principaux corps académiques de

[1] On sait que Grégoire XI porta à la perfection l'étude de la mosaïque, qu'il enrichit la bibliothèque du Vatican de précieux manuscrits et de codes les plus rares, qu'il restaura avec une magnificence royale la fabrique des tapisseries et qu'il fit construire, à Rome, d'admirables monuments qui firent la gloire de son pontificat. Aucun pape ne se montra plus jaloux que lui des prérogatives de l'Académie. Il les favorisa, et remit en vigueur les dispositions d'Urbain VIII dont nous avons déjà parlé.

l'Europe venir successivement mendier, pour ainsi dire, l'honneur de lui être agrégés. Les Académies des Beaux-Arts de Turin, de Paris, de Bologne, de Parme, de Venise, de Madrid, de Tolosa, de Saint-Pétersbourg, etc., la saluèrent sous le nom de *primaria.*

L'Académie de Turin fut la première à qui revint l'honneur d'être agrégée à l'Académie de Saint-Luc. Cette institution qui, depuis son origine, remontant à peine au commencement du dix-septième siècle, n'avait fait que végéter, ne fut érigée en Académie proprement dite qu'en 1652. Se sentant trop chancelante sur sa base, faute de cette sève vigoureuse sans laquelle on ne saurait approcher des sommités de l'art, l'Académie de Turin vint, en 1675, se jeter dans les bras de l'Académie de Saint-Luc, afin de grandir sous son auguste égide. L'Académie romaine l'accueillit favorablement dans son sein, lui accorda les mêmes privilèges dont elle jouissait et l'autorisa à se former sur ses propres statuts.

Un an plus tard, c'était l'Académie royale de peinture et de sculpture, à Paris, qui soumettait à l'Académie de Saint-Luc une requête identique, motivée néanmoins par de tout autres vues; car, bien qu'ayant à peine trois lustres, elle n'en avait pas moins les éléments d'une robuste vitalité. Le célèbre peintre Lebrun, ce Jules Romain de la France, n'était-il pas alors le Recteur de l'Académie naissante, déjà grande à son berceau? Les lettres étaient à leur apogée: les arts furent leurs dignes émules. Au reste, le Louvre, où la sculpture et la peinture françaises sont représentées par les œuvres le plus remarquables, est là encore pour nous montrer, dans les salles de la *Renaissance* et celles de la *sculpture moderne*, ce qu'était l'art français à cette époque [1]. Nous y saluerons successivement Jean Goujon, qui fut nommé le *Phidias français* et le *Corrège de la sculpture*, dont l'admirable *Déposition de Croix* a arraché à

---

[1] C'est en effet dans les salles de la *Renaissance* et de la *sculpture moderne* que sont réunis les meilleurs ouvrages de sculpture du siècle de Louis XIV, enlevés des jardins de Versailles.

M. Alexandre Lenoir, dans le Musée des *Monuments français*, cette appréciation aussi méritée qu'élogieuse : « Les « Grecs n'ont rien produit de plus parfait. »; — l'illustre Germain Pilon et Pierre Sarrazin qui fut, avec Lebrun, le fondateur de l'Académie des Beaux-Arts; — Simon Guillain, l'auteur des statues en bronze de Louis XIII, d'Anne d'Autriche et de Louis XIV enfant; — Michel Anguier, qui sculpta, d'après les dessins de Lebrun, les ornements de l'arc triomphal devenu depuis la porte Saint-Denis; — Pierre Puget, le plus grand des sculpteurs français, qui s'est justement mérité les beaux noms de *Rubens de la sculpture* et de *Michel-Ange français;* — Antoine Coysevoie, l'auteur du *Mausolée du cardinal Mazarin ;* — François Girardon « que la Fontaine et Boileau, » dit Thoré, « comparaient à Phidias, comme Molière comparait Mignard « à Raphaël. », mais qui, en dehors de ce rapprochement paradoxal, mérite cependant une place distinguée parmi les statuaires du grand règne pour les beaux groupes gigantesques dont il orna le jardin de Versailles; — enfin Nicolas Coustou et son frère Guillaume, l'auteur des fameux *Ecuyers* ou chevaux de Marly, placés maintenant à l'entrée des Champs-Elysées.

Nous bornons là cette énumération prise au hasard parmi les statuaires et que nous pourrions faire suivre des noms les plus célèbres qui ont illustré la peinture et l'architecture françaises, au siècle de Louis XIV. Il nous suffit d'avoir donné une idée des éléments qui devaient constituer l'Académie des Beaux-Arts, à Paris, lorsque Colbert sollicita son agrégation à l'Académie de Saint-Luc.

L'Institut romain était alors parfaitement connu à Paris, et nulle part, certes, il n'a été mieux apprécié que dans cette ville où le génie étranger a toujours trouvé, on le sait, de sincères admirateurs. En moins de vingt ans, trois célébrités françaises avaient été élevées à la présidence de l'Académie de Saint-Luc: Nicolas Poussin en 1658, Charles Erard en 1672 et Charles Lebrun, en 1676. Sans parler de Poussin, qui s'était réfugié à Rome pour échapper aux basses tracasseries de la Cour, et qui par consé-

quent n'eut avec Paris que des rapports de pure convenance, personne n'ignore que Charles Erard, l'excellent architecte sur qui le sévère Milizia n'a pas dédaigné de jeter un regard de complaisance, avait été envoyé à Rome par l'Inspecteur Général des Beaux-Arts, afin d'y étudier les meilleurs monuments d'architecture moderne. Or, il n'est guère admissible que les fondateurs de l'Institut des Beaux-Arts à Paris (1664) n'aient point eu connaissance des statuts « de l'Académie de dessin de cette « superbe « Rome qui avait eu (jusqu'alors) l'avantage des beaux-« arts sur toutes les autres nations »[1]. Au reste, — il serait oiseux d'insister sur cette considération purement hypothétique — le Louvre possède encore dans la salle Coustou les *morceaux de réception* offerts par les membres de l'Académie à leur entrée dans ce corps, usage que nous avons déjà vu prescrit par les premiers statuts de l'Académie de Saint-Luc. Quoi qu'il en soit, ce fut surtout l'élévation de Lebrun à la dignité de Prince de l'Académie de Saint-Luc qui cimenta l'union des deux grands corps académiques.

Lebrun fut, de la part des artistes romains, l'objet d'une haute admiration. On l'estima, dit Missirini, le plus célèbre des quatre Charles, considérés les plus grands peintres de cette époque[2]. L'Académie de Saint-Luc ne pouvait manquer d'apprécier, à son tour, l'artiste éminent dont les compositions gigantesques lui parvenaient reproduites par le burin d'Audran. Sur la proposition de Bernin, admirateur passionné du grand peintre français, avec lequel il s'était lié d'étroite amitié pendant son séjour à Paris, elle l'acclama, à l'unanimité, académicien *di merito*. Quelques jours après, les membres de l'Académie se trouvant réunis en Assemblée générale pour procéder à l'élection de

---

[1] Parmi les témoignages honorifiques gravés sous le buste de Lebrun sculpté par Golignon, on trouve cette expression flatteuse pour l'Académie de Saint-Luc : " L'Académie de dessin de cette superbe " Rome, qui avait eu jusqu'à présent l'avantage des beaux-arts sur tou- " tes les nations, le reconnut pour son Prince. "

[2] Lebrun, Cignani, Maratta et Loth.

leur prince, la candidature du nouvel Académicien fut posée séance tenante, et une acclamation enthousiaste élut Lebrun Prince de l'Académie de Saint-Luc. Lebrun fut très sensible à ce double témoignage honorifique, et il en exprima à l'Académie Romaine sa vive satisfaction, par la lettre suivante que nous reproduisons dans son texte original :

J'ai receu avec un extresme plaisir l'agréable avis de mon agrégation dans Vostre Excellente et Illustre Académie et j'ay cru estre obligé de vous en faire les remerciements que je dois pour une grace sy singulière. Mais dans le temps que je pensais le faire, je me trouvay surpris par l'accroissement d'un autre honneur quy est celui de m'avoir déclaré le Prince et le Chef de cette mesme Académie. Cette election m'a causé un excez d'estonnement considérant que de l'estat de novice ou j'estais vous m'avez fait monter soudainement à celui de superieur et qu'avec mon peu de merite j'ay esté elevé à la Grandeur de cette dignité, ce quy fait que je reconnais que le principal fondement de cette Election est la seule volonté que vous avez eue de me faire cet honneur, asfin que tout le merite de cette grace consistast dans la faveur de ceux qui l'ont faite, et non pour les bonnes qualitez de Celuy qui a esté Elu. Ce quy fait que j'estime d'autant plus l'honneur que je reçois, et quy me donne en suitte le vif ressentiment des obligations infinies que je vous ay, dont je ne croy pas pouvoir jamais m'acquitter sy vous n'avez la bonté d'accepter les offres que je vous fais de mon zèle et de la volonté que j'ay d'employer avec toute la promptitude et chaleur possible tout ce quy despendra de moy, pour le service et l'utilité de vostre Illustre Académie, et sy l'esloignement des Lieux m'empesche d'y satisfaire entièrement selon le desir que j'en ay, je me trouve néantmoins appuyé sur Le Grand mérite et le sçavoir de Monsieur Errard que vous avez choisy, Messieurs, avec vostre Extresme Prudence pour en faire les fonctions, sur lequel fondement je me trouve asfermy et asseuré de ne point tomber du lieu ou vous m'avez Elevé et que son sçavoir et sa grande expérience pourra m'acquérir de la Gloire et de Louange, je m'arresteray Ici pour finir La présente avec La Sincère protestation que je fais de vous avoir des obligations Infinies pour l'Extraordinaire faveur que j'ay receue de vostre très-Illustre et sçavante compagne, quy m'obligeras d'en avoir des Ressentimens que je conserveray eternellement et quy me fera dire toutte ma vie que je suis,

Messieurs

Vostre très humble très obeissant et très-obligé serviteur

Le Brun.

A Paris le 20 février 1676.

Lebrun accompagna cette lettre d'un présent de soixante livres en or et, conformément aux règlements statutaires, qui prescrivaient à tout académicien l'obligation de faire hommage à l'Académie d'un ouvrage artistique, il envoya à Rome la collection complète des gravures représentant ses Batailles et ses tableaux historiques de la vie d'Alexandre.

Heureuse d'avoir « placé sa propre grandeur sous un si noble joug », ainsi qu'elle l'écrivit à Lebrun lui-même, l'Académie annonça partout cette nomination comme un glorieux événement; et ces nouvelles marques de haute estime de la part de là plus illustre association artistique du monde, inspirèrent à Lebrun la lettre suivante:

Messieurs, Il faut avouer que je ne puis penser à vous faire un remerciement que je n'aye un nouveau sujet de vous en faire un autre. La Lettre que je viens de recevoir de vostre Illustre et Sçavante Académie est un nouveau sujet de Graces que j'ay a vous rendre. Cette Lettre, Messieurs, est l'achevement de vostre ouvrage. Vous avez voulu par elle faire connoistre a tout le monde L'honneur que vous m'avez fait en me nommant Prince de Vostre Illustre Compagnie. Vous avez voulu que chacun fust informé comme vous m'avez associé a tous les avantages que vous possedez quy ne sont dus qu'a vos Illustres personnes. — Quand je pense à la Grandeur du Rang ou vous m'avez Elevé, et que je considère combien je mérite peu cet honneur, je ne sçay Laquelle est plus grande en moy, ou de la joie que j'en ressens ou de la confusion que j'ai ay. Et s'il y a quelque chose quy puisse justifier votre choix, c'est du moins que je me puis vanter de bien connoistre le Prix de la grace que vous m'avez faitte. Je sçay que j'entre en Societé avec les plus habilles et les plus sçavans hommes de notre siecle, que je dois tout à Leur Générosité. Je sçais encore qu'il ne faut pas seulement des parolles pour vous remercier de tant de faveurs, qu'il faut s'esforcer par des actions a se rendre digne de la place ou vous m'avez élevé. C'est, Messieurs, ce que j'essayeray de faire par mes assiduitez et mes services, en cherchant avec ardeur les occasions de vous tesmoigner ma reconnaissance et de vous faire paroistre en toute rencontre que personne ne sera jamais avec plus de soumission à tous vos ordres que moy quy suis avec une forte passion et beaucoup de Respect pour vos Illustres personnes,

Messieurs,

Votre très humble et très obeissant serviteur

Le Brun.

A Paris le 10 avril 1676.

Ces grandes marques de distinction en faveur de l'illustre peintre dont la France était fière, valurent à l'Académie de Saint-Luc la protection royale et la reconnaissance de Colbert, qui accorda de grands prix destinés aux concours des élèves de l'Académie romaine.

L'union des deux Académies étant une des pages les plus intéressantes de ces considérations historiques, puisqu'elle met en relief l'esprit artistique de cette époque, nous reproduirons textuellement les documents officiels qui s'y rattachent. Voici d'abord le texte des « Lettres Patentes du « Roi pour la jonction de l'Académie de Peinture, Sculpture « de France avec l'Académie du Dessein de Rome. »

« Louis, par la grâce de Dieu, Roi de France et de Na- « varre, à tous présents et à venir, salut.

« Les travaux que Nous nous sommes imposez depuis « le temps que Nous avons pris en main le gouvernement « de nostre Royaume pour la correction, la réformation et « le bon règlement des ordres de nostre Estat, et ceux que « Nous avons esté obligez de prendre pour soutenir la « guerre, ou que Nous avons été obligez d'entreprendre ou « qui nous a esté suscitée par la malice de nos ennemis, « et par l'extresme jalousie qu'ils ont pris de la gloire de « Nostre Règne ne Nous ont pas empêché de penser à cul- « tiver et à attiver dans Notre Royaume tout ce que les « sciences et les Beaux-Arts peuvent contribuer à l'orne- « ment et à la gloire de Nostre Règne.

« C'est pour cette raison que Nous avons voulu bien « prendre sous Nostre protection l'Académie Française et « la loger dans Notre propre Palais, et que Nous avons « établis les Académies de Peinture, Sculpture et Architec- « ture.

« Ce qui Nous a si bien réussi, qu'outre tous les grands « et beaux ouvrages qui sont sortis des mains de ces ex- « cellents ouvriers, que Nous avons élevez, Nous avons en- « core eu la satisfaction de voir que l'Académie de Rome, « dite de Saint-Luc, qui a toujours esté reconnue pour celle « qui a produit tous les grands sujets qui ont paru depuis « deux siècles dans ces Beaux-Arts, a creu qu'elle pouvait

« recevoir quelque lustre en choisissant pour son Prince « et chef le sieur Le Brun, nostre premier Peintre, Chan- « celier et principal Recteur de l'Académie Royale de Pein- « ture et Sculpture établie dans notre bonne ville de Paris.

« Et d'autant que cette élection peut donner un com- « mencement de commerce et de communication entre les « deux Académies, Nous avons agréablement receu les com- « munications et les propositions qui Nous ont esté faites « par notre ami et féal le sieur Colbert, Conseiller en tous « nos Conseils et en Nostre Conseil royal, Surintendant et Or- « donnateur général de nos bâtiments, Arts et Manufactures, « de donner Nos lettres de jonction des dites deux Académies « afin que par la communication réciproque que cette jonc- « tion leur donnera, elles puissent mutuellement contribuer « à élever ces arts au plus haut point qu'ils ayent jamais « esté portez. Et pour cet effet le dit sieur Colbert Nous « auroit présenté plusieurs articles concernant la dite jonc- « tion sur lesquels il nous auroit très humblement supplié « d'accorder nos Lettres Patentes. A quoy inclinant, Nous « avons de Nostre grace spéciale, pleine puissance, et au- « torité Royale, permis, approuvé et autorisé, permettons, « approuvons et autorisons par ces présentes signées de « Nostre main, les dits articles de jonction ici attachez sous « le contreseel de Nostre Chancellerie. Voulons qu'ils soient « inviolablement gardez et observez de point en point se- « lon leur forme et teneur sans qu'il y puisse estre cy- « après contrevenu.

« Ordonnons au dit Sieur Colbert, surintendant et or- « donnateur général de nos Bastiments, Arts et Manufac- « tures, d'y tenir soigneusement la main.

« Si donnons en mandement à nos amez et féaux Con- « seillers, les gens tenans Nostre Cour de Parlement de « Paris, Maistres de Requestes ordinaires de nostre Hostel « et à tous autres nos justiciers et officiers qu'il appar- « tiendra, qu'ils fassent lire et registrer ces présentes et « jouir de toutes les choses qui y sont contenues, aussi bien « que aux dits articles pleinement et paisiblement tous ceux

« qui auront droit et leurs successeurs, faisant cesser tous « troubles et empeschement qui leur pourrait estre donnez.

« Et pour ce que l'on pourra avoir affaires des pré- « sentes en divers lieux, Nous voulons qu'aux copies col- « lationnées par un de nos amez et féaux conseillers et « secrétaires foy soit adjoutée comme à l'original.

« Mandons au premier notre Huissier ou Sergent sur « ce requis de faire pour l'exécution de celles, tous explois « nécessaires sans demander autre permission. Car tel est « Nostre plaisir, non obstant oppositions ou appellations « quelconques pour lesquelles Nous ne voulons qu'il soit « différé, dérogeant pour cet effet à tous Edits, Déclarations, « Arrests, Règlements et autres lettres contraires aux pré- « sentes. Et, afin que ce soit chose ferme et stable à tou- « jours, Nous y avons foit mettre nostre séel, sauf en au- « tres choses nostre droit, et l'autruy en toutes.

« Donné à Saint-Germain en Laye, au mois de No- « vembre, l'an de grace Mil six cent soixante seize et de « nostre Règne le trente quatrième.

« *Signé*: LOUIS.
« *Pour le Roi*: COLBERT.

« Registrées, ouy le procureur général du Roy pour « estre exécutées selon leur forme et teneur suivant l'arrest « de ce jour,

“ A Paris, en Parlement le 22 Décembre 1676.

« DANGOIS. »

Munie de ces lettres patentes, l'Académie royale s'empressa de donner pleins pouvoirs à Charles Erard, alors vice-président de l'Académie romaine, pour opérer sans retard la « jonction désirée ». En même temps, elle faisait exprimer à l'Académie de Saint-Luc, par son secrétaire Testelin, la satisfaction de tous ses membres pour un événement appelé à produire les plus heureux résultats dans le monde des arts. Ce document porte la date du 29 décembre 1676.

Quant aux articles dont il est fait mention dans les Lettres Patentes et qui réglèrent l'union des deux corps académiques, ils furent rédigés, à Paris, par Charles Lebrun, qui occupait, à la fois, le fauteuil présidentiel de l'Académie

Royale et celui de l'Académie Romaine. En voici le texte d'après le document officiel conservé dans les archives de l'Académie de Saint-Luc:

Articles pour la jonction de l'Académie Royale de peinture et sculpture de France, avec l'Académie du Dessein de Rome.

I.

Que les Princes et Protecteurs des deux Académies seront priez d'étendre leur protection sur chacune d'elles, qu'en cette considération on leur rendra de part et d'autre les honneurs et respects qui leur seront dus en toute rencontre, et que pour cet effet on gardera respectueusement leurs portraits exposez en chacune des deux Académies, sçavoir: en celle de Paris le portrait du Protecteur de Rome, et en celle de Rome celuy du Protecteur de l'Académie de Paris.

II.

Que ceux qui auront acquis la première dignité en l'Académie de Rome, pourront estre admis par un acte de concession à la qualité de Recteur de l'Académie Royale de France et qu'en cette qualité ils pourront agir dans l'Académie Françoise établie à Rome, en cas de maladie ou d'absence du Directeur François, pourveu qu'ils ayent auparavant presté serment entre les mains de Monsieur l'Ambassadeur de France de servir fidellement le Roy et d'observer les statuts de l'Académie de France: lequel Recteur pourra estre changé ou continué tous les ans et en cas de changement, il aura la qualité de conseiller et donnera son suffrage aux élections des officiers de l'Académie de France.

III.

Que la fonction du dit Rectorat, pendant les trois mois qu'il devra l'exercice en l'Académie Royale de France, sera faite par le moyen d'un des adioints à ladite charge, suivant l'ordre étably en cas d'absence et la rétribution atta-

chée à cette fonction sera partagée également entre le Recteur Romain et l'adioint qui en aura fait l'exercice à Paris.

IV.

Que les académiciens qui auront esté receus dans les charges de l'Académie de Rome pourront estre admis aux charges de l'Académie de France, quand ils y seront présents et qu'ils justifieront leur réception en celle de Rome, comme réciproquement les officiers de l'Académie Royale pourront estre receus en l'Académie Romaine, lors qu'ils y seront présens, et qu'ils feront apparoistre de leur réception en celle de France.

V.

Que néanmoins ceux qui seront receus en l'une des deux Académies ne pourront entrer dans l'autre en qualité d'Académiciens, ny jouir de ses privilèges, qu'ils n'y ayent de nouveau subi l'examen et ne se voyent soumis à ses règlements touchant les réceptions.

VI.

Que les Etudians qui auront remporté quelque prix en l'Académie de Rome, pourront, estant à Paris, jouir des mesmes avantages que ceux de l'Académie Royale, comme d'estre admis à dessigner sur le Modelle et autres choses semblables dont jouissent les Etudians de l'Académie Royale de France, lesquels pourront réciproquement entrer en la dispute des prix et generalement en tous les exercices de l'Académie de Rome, pourveu qu'ils ayent un certificat signé des officiers d'icelle et qu'ils se soumettent aux ordres et à la discipline établie dans les dites Académies.

VII.

Que dans les contestations qui pourront arriver aux conférences sur les raisonnemens de la Peinture et de la Sculpture, on se communiquera réciproquement ses sentiments de part et d'autre pour plus grande émulation, et qu'à cet effet les secrétaires des deux Académies mettront

soigneusement par écrit les questions qui seront agitées avec les raisons et diverses opinions qui auront esté proposées et cette communication se fera tous les trois mois.

VIII.

Qu'il sera libre à toutes les deux Académies, lors qu'elles jugeront à propos de faire l'élection de leur Prince ou Chef, d'admettre dans le nombre des sujets qu'elles trouveront dignes de cet honneur, telles personnes qu'il leur plaira, quoy qu'absente pouveu qu'il y ait quelqu'un de présent pour faire la fonction en sa place : pour cet effet, chacune desdites Académies se donnera réciproquement une liste de ceux qui pourront mériter cette dignité, laquelle liste se recommencera deux mois avant que l'on renouvelle la boussole afin d'y pouvoir enfermer les noms qu'on aura choisi, entre lesquels se trouvera toujours une personne de l'Académie Romaine, lors que l'élection du Chef se fera en l'Académie de France et réciproquement de l'Académie Françoise lors que l'Académie de Rome fera l'élection de son Prince, observant de tirer ces noms au sort en la manière accoutumée et de donner avis aussi-tost après à l'autre Académie, de la Personne à qui la charge sera echeué et quoy que tout ce que dessus soit proprement imité des coutumes de l'Académie de Rome; celle de France neanmoins ne laissera pas de s'y conformer en tout et par tout à l'esgard desdites élections, ayant bien voulu d'elle mesme s'accomoder en cela aux statuts de la susdite Académie.

IX.

Que les deux Académies se communiqueront leurs ouvrages par le moyen de leurs Desseins, Estampes ou Modelles, ce qui sera d'autant plus avantageux pour les habiles gens, que par ce moyen et leur capacité et leur mérite en seront connus davantage.

X.

Qu'on entretiendra un commerce de bien-veillance, par des témoignages réciproques de félicitations et de condo-

léance en tous les cas nécessaires dont on aura pour cet effet le soin de s'avertir, se procurant en outre les uns aux autres autant qu'il se pourra la faveur et les bien faits des Princes et Seigneurs Protecteurs et generalement de tous les amateurs desdites Académies afin de conserver ainsi une correspondance d'amitié par la part que lesdites Académies prendront réciproquement aux interests l'une de l'autre.

Signez : Le Brun, premier peintre du Roy, chancelier et principal Recteur de l'Académie; Anguier, Girardon, Marcy, C. Beaubrun, M. G. de Seve, Bernard, Ferdinand Testelin, Regnaudin, Paillet, Coypel, De Campagne, P. de Seve, Blanchard, De la Fosse, Le Hongre, Raou, Hovasse, Baptiste Juby, Mignon, Rousselot, Yvan, Jorbebat, Rabou, Silvestre, Friquet.

L'Académie de Saint-Luc accepta ces articles sans la moindre restriction et les approuva dans une assemblée générale réunie, à cet effet, le 31 janvier 1677. On a lieu d'être surpris de ce que l'institution romaine, qui s'était montrée jusqu'alors si jalouse de sa suprématie et de ses faveurs, ait pu consentir à souscrire de semblables engagements. Mais si l'on tient compte des circonstances qui amenèrent l'union des deux Académies, on ne tarde pas à reconnaître que cette *fusion* était, avant tout, un échange de courtoisie auquel ni l'une ni l'autre ne pouvaient guère se soustraire.





CHAPITRE V

Les arts en Italie, à la fin du dix-septième siècle: l'Académie de Saint-Luc prime toutes les institutions de Beaux-Arts. — Alexandre Specchi. — Jean Odazzi, Camille Rusconi et le marquis Theodoli. — Nicolas Salvi. — Alexandre Galilei. — Louis Vanvitelli. — Ferdinand Fuga. — La peinture à l'Académie de Saint-Luc, au dix-huitième siècle: Raphaël Mengs et son école. — Battoni et Angelica Kauffman.

On nous reprochera, peut-être, de nous être laissé entraîner par un enthousiasme que ne comporterait pas, dira-t-on, le mérite intrinsèque de l'Académie de Saint-Luc, à l'époque à laquelle nous venons de toucher. Sans doute, les dernières années du dix-septième siècle, et presque tout le dix-huitième, furent peu favorables aux arts, en Italie. Les intérêts politiques en jeu, l'agitation des partis absorbaient toutes les forces intellectuelles, et rien ne semblait faire présager aux arts, aussi bien qu'aux lettres, une régénération prochaine. La célèbre école italienne était presque complètement éteinte, pour nous servir de l'expression même de Gherardo De Rossi, critique compétent en matière artistique. L'école lombarde n'avait pas même un artiste de troisième ordre; la bolonaise n'offrait que de faibles imitateurs de l'école des Carraches; la vénitienne, enfin, n'était plus représentée que par des maniéristes extravagants, qui la dépouillèrent de son coloris pour y substituer les teintes

invraisemblables du clair obscur. Rome conservait seule encore le nom de mère des arts, et les artistes de tous pays continuèrent à venir puiser, dans ses murs séculaires, l'inspiration artistique.

Toutefois, durant le cours de cette période malheureuse, l'Académie de Saint-Luc continua de primer les Institutions artistiques de l'Italie. L'éclat du génie s'éclipsa, il est vrai, de sous son toit; plusieurs de ses membres ne furent pas des noms que les œuvres rendent impérissables; mais elle se soutint avec dignité à la hauteur de sa situation. Dans le monde artistique, elle est toujours une Société d'élite, adorant l'art, travaillant avec une activité fiévreuse à sa régénération. Il suffit de s'asseoir sur les bancs de ses écoles, de prêter une oreille attentive aux préceptes dictés à la jeunesse, de parcourir ses conférences artistiques, pour ne pas refuser aux Académiciens de Saint-Luc le titre de *classiques de l'art*, alors que peindre et sculpter, n'étant plus une inspiration, étaient devenus partout de vulgaires métiers. Quelque contestable que fût alors le mérite artistique de certains membres de cette association, on doit forcément reconnaître que l'art vrai fut l'objet d'un culte spécial pour ce corps académique, dont les efforts réunis tentèrent un nouveau pas vers cet idéal qui avait donné à l'art italien tant de puissance et de charme. Il ne pouvait en être autrement: Rome était, au point de vue des arts, une cité cosmopolite par excellence, et les hommes de talent n'ayant jamais manqué d'y venir perfectionner leur savoir par l'étude des monuments et des antiquités romaines, l'Académie de Saint-Luc a pu toujours recruter des artistes de haute distinction.

Si le dix-huitième siècle a relevé des noms obscurs parmi les membres de l'Académie de Saint-Luc, il a enregistré aussi les témoignages flatteurs dont furent l'objet bon nombre d'artistes émérites, entre autres Ferdinand Fuga, Louis Vanvitelli, Nicolas Salvi, Charles Murena, Charles Marchionni, Antoine Cavallucci, Alexandre Galilei, Morelli, Raphaël Mengs, Marc Benefial, et Angelica Kauffman. L'influence salutaire qu'exerca ce groupe d'artistes

distingués empêcha que le souffle de la décadence, passant au dessus de cet auguste corps académique, ne ternît l'éclat de sa gloire. Mais retournons au commencement du dix-huitième siècle.

En 1715, l'Académie de Saint-Luc était composée de trente-quatre membres résidants, neuf architectes, seize peintres et onze sculpteurs [1]. Quelques uns passèrent inaperçus et leurs œuvres furent incapables de livrer leur nom à la postérité. Toutefois, nous devons mentionner quelques bons artistes, dont les ouvrages sont, aujourd'hui encore, justement appréciés. N'a-t-on pas conservé le souvenir d'Alexandre Specchi (1668-1729), cet architecte habile, original, mais malheureux, qui ne put survivre à la douleur de voir s'écrouler une de ses plus grandes œuvres, le portique de Saint-Paul, au lendemain de son achèvement? Le pape Innocent XI lui confia des travaux importants: l'aile droite du palais du Quirinal, l'ancien petit port de Ripetta, — démoli en 1327 pour la construction d'un pont destiné à mettre en communication le nouveau quartier des *Prati di Castello* avec le centre de Rome, — les écuries de la cour pontificale et, à Monte Cavallo, une charmante construction qui servait de gendarmerie, et qui a également disparu sous la pioche inexorable du plan régulateur.

Specchi avait pour collègue, à l'Académie, Benoît Luti, qui lui succéda à la Présidence en 1720. Luti figure parmi les bons peintres modernes cités par Milizia. Parfait coloriste et dessinateur soigné, il eut le tort de raffoler du pastel, au préjudice des grandes compositions; ce qui explique

---

[1] *Peintres:* Charles Person, Prince de l'Académie, Luigi Garzi, Maria Morandi, Giuseppe Ghezzi, Leone Ghezzi, Benedetto Luti, Paolo Melchionni, Domenico Muratori, Filippo Luzi, Giovanni Odazzi, Bonaventura Lamberti, Pietro de Pietri, Giuseppe Chiari, Gaspare Vanvitelli, Andrea Procaccini, Francesco Trevisani, Pasqualino de Rossi. — *Architectes:* Battista Contini, Francesco Bizzocari, Tommaso Mather, Carlo Buratti, Sebastiano Cipriani, Antonio Valeri, Alessandro Specchi, Domenico Martinelli, Filippo Juvara. — *Sculpteurs:* Pietro Papalto, Giovanni Giardini, Lorenzo Ottoni, Camillo Rusconi, Ambrogio Pasini, Pierre Legros, Francesco Morati, Giuseppe Mazzoli.

le fort petit nombre de toiles qui nous sont parvenues. On a cependant de lui l'*Atlas* et le *Narcisse*, qui ont eu les honneurs de la gravure. A côté de Benoît Luti, se fait remarquer Joseph Chiari (1654-1727) qui occupa, après lui, le siège de la Présidence. Elève de Charles Maratta, Chiari continua le rôle de son maître, celui de rénovateur d'un art en décadence. On l'a estimé le meilleur peintre italien de la première moitié du dix-huitième siècle. Son talent remarquable — qui lui valut l'intimité de Clément XI — se révèle dans ses nombreuses peintures, dont Rome possède les principales. On cite, entre autres, la décoration du plafond de l'ancienne église de Saint-Clément; des fresques estimées au palais du Quirinal, d'après les cartons de Maratta; une chapelle, dans l'église de Saint-Sylvestre *in capite;* une *Descente du Saint-Esprit*, et un tableau allégorique représentant l'Eglise au milieu d'une mer en courroux. Ces deux dernières toiles, dont Clément XI fit présent à Georges I[er] d'Angleterre, existent dans une des plus riches collections de Londres.

Nous passerons rapidement sur Jean Odazzi, auteur de la *Chute des Anges*, dans l'église des Saints-Apôtres, et du *Saint-Bruno*, dans l'église de Sainte-Marie des Anges, aux thermes de Dioclétien; — sur Camille Rusconi, dont la statuaire, à l'exception du monument de Grégoire XIII, à Saint-Pierre, a fait tomber quelques éloges de la plume savante de Cicognara, et dont il est facile de se former une idée d'après les deux anges que l'on voit, au Gesù, dans la chapelle de Saint-Ignace, et d'après son *Jacques le Majeur*, à Saint-Jean de Latran; — sur Sébastien Conca, dont le pinceau mignon, mais maniéré, nous donna l'*Assomption* de l'église de Sainte-Martine, à Rome, et la *Probatica* de l'Hôpital de Sienne, deux toiles fort appréciées; — sur Charles Murena, à qui le caustique Milizia, tout en lui accordant l'épithète d'architecte intelligent, reproche cependant son engouement pour ce style sans style qui caractérisa cette malheureuse époque; — sur le marquis Teodoli, deux fois Président de l'Académie, et qui fut si heureux dans l'architecture du théâtre Argentina, le plus riche d'acoustique et,

de nos jours encore, le plus beau de Rome. Mais nous nous arrêterons de préférence aux grands artistes que nous avons mentionnés plus haut: Nicolas Salvi, Louis Vanvitelli, Alexandre Galilei, Morelli, Ferdinand Fuga, Charles Marchionni et, enfin, l'illustre Raphaël Mengs, qui eut la gloire d'être, à Rome, le Canovas de la peinture.

Nicolas Salvi (1699-1751) inaugura à Rome une période meilleure. S'étant, tout d'abord, abandonné au penchant qui l'entraînait vers la poésie, il s'appliqua successivement à l'étude de la philosophie, des mathématiqnes et de l'anatomie. Mais ce n'était pas dans les belles-lettres que devait se révéler la force de son talent: il était né pour l'architecture. Son œuvre principale est la fontaine de *Trevi*, monument remarquable, autant pour la pureté des lignes que pour leur harmonieuse disposition. Erudition, poésie, tout ce que l'artiste avait d'imagination et de sensibilité est mis en œuvre dans ce monument, qui réunit au plus haut degré les qualités exceptionnelles auxquelles Nicolas Salvi fut redevable de la plus grande part de sa réputation. Cette fontaine est due à la munificence de Clément XII, qui voulut couronner d'une manière si splendide l'œuvre de Pie IV, auquel on doit la restauration de l'aqueduc d'Agrippa. On sait que le gendre d'Auguste fit conduire, à Rome, pour l'usage de ses thermes, l'eau dite *Vergine*, dont la source est à huit milles de Rome, sur l'ancienne voie Collatine dans la ferme de Salone, entre Tivoli et Palestrina. Cette fontaine est adossée à la façade latérale du palais Poli. L'eau jaillit en grande quantité d'un amas de rochers et se répand dans un vaste bassin de marbre. On aperçoit, au milieu, une vaste niche ornée de quatre colonnes et d'une statue colossale représentant l'Océan, debout, sur un char tiré par des chevaux marins que guident deux Tritons, sculptés par Pierre Bracci. Dans les niches latérales, surmontées de bas-reliefs, sont les deux statues de la *Salubrité* et de l'*Abondance*, dues au ciseau de Philippe Valle. Enfin, quatre statues de travertin posées sur l'entablement font allusion à l'abondance des fleurs, à la fertilité des campagnes, aux richesses de l'automne et au charme des prai-

ries. L'ensemble de cette riche composition produit un effet saisissant : on y trouve une puissante empreinte d'architecture romaine, si attrayante qu'elle semble une poésie, si bien liée qu'elle rend la plus heureuse harmonie. — Il y a là du baroque, dira-t-on. Qu'importe ? Sans doute, il y a du maniéré dans les détails ; mais il n'en est pas moins vrai que plus on contemple cette fontaine, plus on la trouve belle. Et cette admiration constante, jusqu'à nos jours, a rendu impérissable la mémoire de Nicolas Salvi.

Alexandre Galilei (1691-1737) fut supérieur à Nicolas Salvi pour la majesté de l'invention aussi bien que pour la pureté de la décoration. Venu à Rome pour se perfectionner dans l'étude des monuments anciens, il ne tarda pas à mettre en relief toutes les ressources de son rare talent pour l'architecture. La façade de Saint-Jean des Florentins, à Rome, commença sa réputation. Par cette composition à la fois grandiose et riche, avec ses deux ordres de colonnes corinthiennes, il s'acquit la bienveillance du pape régnant. Clément II eut, en effet, pour lui un attachement extraordinaire, qui se traduisit par des actes de partialité, qu'on aurait pu taxer d'injustice envers d'autres artistes émérites, si la droiture de ce pontife n'avait su donner à ceux-ci d'équitables et amples compensations. On n'a pas oublié qu'après un concours pour la construction de la façade principale de la basilique de Saint-Jean de Latran, Clément XII confia cet important ouvrage à Alexandre Galilei, — *qui n'avait pas concouru*, — bien que les dessins de Louis Vanvitelli et de Nicolas Salvi eussent été déjà choisis par le pape lui-même. Il s'ensuivit un juste ressentiment de la part de ces deux grands architectes, ressentiment que Clément XII se hâta de calmer, en chargeant Vanvitelli de la construction du port d'Ancône et Nicolas Salvi de celle de la fontaine de Trevi. Bien que la façade de Saint-Jean de Latran ait été l'objet de critiques sévères, et que Milizia en ait mal apprécié la disposition, elle est cependant un grand ouvrage d'architecture, décoré de quatre colonnes engagées et de six pilastres d'ordre composite soutenant un magnifique entablement.

La chapelle Corsini, à Saint-Jean de Latran, une des plus riches et des plus belles de Rome, plaça Galilei à la tête des architectes de premier ordre. On la trouve, à gauche, en entrant dans la basilique. Elle fut érigée par Clément XII en l'honneur de Saint-André Corsini, son aïeul. Cet artiste éminent y déploya tout ce que son talent avait de délicat et de raffiné. Il semble à peine croyable qu'une telle œuvre ait été produite dans la première moitié du siècle dernier où l'idéal de l'art n'était plus qu'à l'état de mythe. L'architecture se développant avec un mouvement de lignes parfait, que rehausse la richesse de la décoration; la voûte décorée à l'imitation des monuments anciens, les ornements d'un goût exquis, les marbres précieux, les belles statues ornant des tombeaux plus beaux encore, la magnificence orientale prodiguée à chaque détail, tout enfin forme un ensemble qui réunit ce qui peut flatter l'œil par la plus douce harmonie. La chapelle Corsini est, en un mot, un prodige d'art.

Louis Vanvitelli (1700-1773) est le troisième de cette pléiade d'architectes qui illustra l'Académie de Saint-Luc, au dix-huitième siècle. Milizia le met au-dessus de Nicolas Salvi et d'Alexandre Galilei : « Ce fut, dit-il, le plus fameux architecte de ce siècle. » Ses qualités d'artiste s'annoncèrent de si bonne heure, qu'à l'âge de six ans il dessinait d'après nature. Son inclination fut si constante et ses études si rapides, qu'il n'avait pas encore vingt ans quand on lui confia les peintures de la chapelle de Sainte-Cécile, dans l'église connue, à Rome, sous ce vocable. A peine eut-il achevé ce travail, qu'il s'éloigna du chevalet pour se jeter avec passion dans l'étude de l'architecture.

A l'âge de vingt-six ans, il était déjà architecte de la basilique de Saint-Pierre, au Vatican, et concourait avec succès à la construction de la façade de Saint-Jean-de-Latran. Ses dessins choisis par le jury, exclusivement composé d'académiciens de Saint-Luc, existent encore dans les archives de l'Académie. Sa renommée vola aux quatre coins de la Péninsule et lui fournit bientôt l'occasion de donner, à Naples, une preuve nouvelle de son immense talent. Le roi de Naples

lui confia la construction d'un palais pour la résidence de la cour, à Caserte. Ce palais, avec ses six rangées de fenêtres, dont chacune en compte trente-sept, passe, aujourd'hui encore, pour un des plus vastes que nous ayons en Europe. Il n'est pas de touriste, visitant la jolie petite ville de Caserte, qui ne soit profondément saisi de la majesté inouïe du grand aqueduc, à trois rangées d'arcades superposées, que Vanvitelli jeta entre les deux monts Tifati, près des Fourches Caudines, et qui fait partie intégrante du palais.

A Rome, le meilleur ouvrage de Vanvitelli est l'achèvement de l'église de Sainte-Marie des Anges. Ce temple magnifique, auquel il ne manque plus que l'ornement d'une façade monumentale, occupe la salle principale des bains de Dioclétien, qui étaient dans un état de parfaite conservation lorsque Pie IV chargea Buonarotti d'en faire une église à croix grecque.

Ferdinand Fuga (1699-1779) marcha, tout aussi glorieusement dans la voie déjà tracée par ces grands architectes. Son œuvre est encore plus considérable que celle de ses illustres collègues. Le palais de la Consulte, que Clément XII fit construire pour installer le tribunal qui portait ce nom, est un de ses meilleurs ouvrages. Sans s'arrêter aux détails qui accusent, sans doute, les défauts de goût de l'époque, on ne saurait contester à ce grand édifice d'habiles proportions qui en font un ensemble harmonieux. On doit encore à Ferdinand Fuga la façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, décorée de deux rangs de colonnes, l'un ionique, l'autre corinthien, de diverses statues en travertin et d'un double portique; l'achèvement des écuries du Quirinal, l'agrandissement de l'hôpital de *Santo Spirito*, le palais Corsini, — actuellement le siège de l'Académie Royale des Sciences dite des *Lincei*, — dont plusieurs détails défectueux sont amplement compensés par la grandeur de la masse, la justesse du plan et la magnificence de l'effet général; enfin, plusieurs églises, qu'il serait oiseux d'énumérer ici. Appelé à Naples par Ferdinand IV, Ferdinand Fuga y construisit des villas remarquables et le *Refuge*, vaste hôpital qui peut contenir 8000 lits environ. Cet immense

édifice couronna l'œuvre du grand architecte, qui aurait de plus grands droits à la célébrité, s'il eût donné preuve d'un meilleur goût dans la décoration de ses majestueux monuments.

Nous serions incomplet, si nous passions sous silence deux autres architectes qui méritent, tout au moins, une mention: Cosme Morelli, auteur du palais Braschi, et Charles Marchionni, à qui le cardinal Albani confia la construction de la magnifique villa qui porte encore ce nom et où le Prince Torlonia a réuni autant de trésors d'antiquités que de richesses artistiques.

Si l'architecture du dix-huitième siècle fut si noblement représentée à l'Académie de Saint-Luc, on ne saurait en dire de même de la sculpture. Cette branche des arts fut malheureusement la plus maltraitée par le fléau du maniérisme, qui fit avorter de si nombreux talents. L'heure de son relèvement n'était pas encore arrivée: cet honneur était réservé au célèbre Canova. L'Académie de Saint-Luc eut néanmoins quelques bons sculpteurs qui comprirent le Beau, mais qui, après avoir eu le malheur d'étudier à une mauvaise école, eurent ensuite le tort de ne point résister à l'entraînement général. Nous avons déjà cité Camille Rusconi: ajoutons les noms de Pierre Bracci, — auteur de la statue de l'*Océan* (fontaine de Trevi) que nous avons décrit debout sur un char traîné par deux Tritons, — et Philippe Valle, dont le ciseau a assez bien rendu la *Salubrité* et l'*Abondance*, qui occupent les deux niches latérales de cette fontaine.

La peinture eut un meilleur sort. L'Académie de Saint-Luc avait en 1771, au siège de la Présidence, le génie destiné à amener le réveil du sentiment de l'art, de la beauté et de la grâce: RAPHAËL MENGS [1]. Ce grand peintre fut l'âme de la renaissance de la peinture italienne au dix-huitième siècle; il l'imposa, pour ainsi dire, par la profondeur de sa doctrine et en déployant un langage admirable que le pinceau italien avait depuis longtemps oublié de

[1] Né à Aussig, en Bohême, en 1728, mort en 1779.

rendre. Le théâtre de son éloquence artistique fut la chaire de peinture à l'Académie de Saint-Luc. A peine y fut-il monté, qu'un revirement complet se produisit dans les divers courants d'opinions qui s'y étaient confondus. La jeunesse rouvrit les yeux à l'aurore du beau idéal, que les artistes déclassés pourront bien renier, mais qui ne cessera d'être néanmoins l'objet unique de l'art vrai, comme il est le fond même de la poésie. « L'avenir de l'art, disait Mengs, est dans le beau « idéal. » Avec cet axiome, il passionna les esprits, aiguillonna l'étude et souleva de violentes discussions, à l'avantage du dogme qu'il professait. Jamais voix plus éloquente, parce qu'elle était plus convaincue, ne s'était fait entendre au milieu de l'illustre Assemblée. Mengs comparait l'art à la poésie ; aussi ne doit-on pas être surpris de l'entendre répéter que l'artiste, comme le poète, ne saurait trouver dans la nature un objet qui corresponde pleinement à son type idéal, et que, par conséquent, il sera toujours obligé d'embellir son sujet, de le créer, pour ainsi dire, dans sa pensée, selon le type parfait dont l'intelligence a perçu l'idée. Quand Raphaël Mengs ne trouve point dans ce qui existe un type qui réponde complètement à celui dont il a conçu l'idéal, il observe dans la foule des êtres réels les traits le plus propres à produire l'effet qu'il a en vue, et, de ces traits divers, il compose un tout dont chaque détail est emprunté à un objet existant, mais dont l'ensemble n'existe que sous son pinceau. Aussi le crayon de cet artiste ne trace-t-il que des membres parfaits, bien rarement réunis dans un seul individu; s'il parvient cependant à trouver un modèle qui ait en lui toutes les formes attiques qu'idéalisa le génie grec, il reproduit alors avec la plus scrupuleuse vérité ce que la *nature* offre au regard. — Tel est le principe sur lequel est basée la doctrine de Mengs, admirablement exposée dans ses *Pensées* et ses *Considérations* sur la Beauté et sur le Goût en peinture. Malheureusement, ces théories splendides ne laissèrent pas de profondes racines: elles étaient trop élevées pour les esprits vulgaires. Toutefois, elles ne furent pas absolument sans utilité: elles vécurent dans le sein de l'Académie de Saint-

Luc, où se forma une jeune génération d'artistes que le siècle suivant salua comme le retour de la peinture et de la sculpture aux formes charmantes de l'art vrai. Rome eut encore une fois cette gloire, et l'Académie de Saint-Luc put en revendiquer largement sa part.

Nous venons de donner un aperçu rapide de la doctrine de l'illustre peintre qu'on a appelé le Raphaël de l'Allemagne : arrêtons-nous un instant sur l'œuvre non moins éloquente de son pinceau, qui sut combiner, à la perfection, la beauté, la grâce du dessin et de l'expression avec l'harmonie du coloris et du clair-obscur, en imitant les diverses manières des génies qu'il s'était choisis pour maîtres, c'est-à-dire l'expression de Raphaël, le coloris du Titien et le clair-obscur du Corrège. C'est à Dresde qu'il faut chercher les premières toiles qui commencèrent la réputation de Raphaël Mengs. Elles sont le fruit immédiat de ses études profondes en Italie, où l'illustre peintre se prescrivit pour modèles les chefs-d'œuvre de l'antiquité et, pour maîtres, nous venons de le dire, Sanzio, Corrège et Titien. Ces deux tableaux représentent, l'un une *Madeleine*, l'autre un *Cupidon* aiguisant une flèche, admirable peinture qui unit à la force de l'expression tout ce qu'a d'exquis le sentiment du Vrai et du Beau. L'un et l'autre occupent une place d'honneur à la galerie de Dresde. Cette ville, où le célèbre peintre avait été appelé pour occuper la place de premier peintre du roi, n'était pas de nature à pouvoir retenir un artiste qui avait soif de l'art. Mengs revint à Rome. Il fut aussitôt accueilli avec enthousiasme par l'Académie de Saint-Luc, qui lui confia sans retard l'enseignement de la peinture. Le jeune artiste n'avait pas encore atteint sa vingt-sixième année.

De cette époque datent ses principales œuvres : une *Ascension* pour la cathédrale de Dresde ; une remarquable copie de la fameuse *Ecole d'Athènes*, pour le roi de Northumberland ; une *Présentation*, pour le roi de Naples, et des fresques fort estimées que Benoît XIV lui fit exécuter dans l'ancienne église de Saint-Eusèbe. Mais son chef-d'œuvre est le *Mont Parnase*, qui orne la voûte de la galerie de la

Villa Albani. Cette peinture est divisée en trois tableaux, où le génie du peintre saxon déroule à nos yeux la magnificence du palais des Muses. On y voit Apollon, les neuf Muses et Mnémosyme, leur mère, dont la figure au galbe parfait passe pour le portrait fidèle de la jolie Romaine que Mengs épousa avant même d'avoir achevé ses études. Rien n'égale l'harmonie, le gracieux, la délicatesse de ces fresques rehaussées par la richesse de la composition, ainsi que par la beauté de l'expression jointe à un coloris irréprochable. A peine eut-il donné le dernier coup de brosse à cette œuvre impérissable, qu'il transporta son chevalet à Madrid, où l'avait appelé le roi Charles III. Ses meilleures peintures, au delà des Pyrénées, sont la *Passion*, la *Naissance de l'Aurore*, les *Apothéoses d'Hercule* et de *Trajan* et son *Christ montant au Calvaire*, qu'on a souvent comparé au fameux *Spasimo* de Raphaël et que Mengs décrit lui-même dans ses lettres à Antoine de Pons. — Nous regrettons que les bornes étroites que nous nous sommes prescrites ne nous permettent pas de nous arrêter sur ces compositions ravissantes, dont plusieurs ont été répandues par la gravure, en Espagne spécialement. Il nous suffit d'avoir présenté cet artiste éminent comme le moteur principal de la première tentative de réforme artistique opérée, au commencement de ce siècle, par les célébrités bien connues qui ont fait la gloire de l'Académie de Saint-Luc.

A côté de Mengs, nous trouvons encore deux grands artistes dont ou nous reprocherait de passer le nom sous silence : Battoni et Angelica Kauffman.

Battoni (1708-1787), que Milizia a injustement poursuivi du dard acéré de sa mordante critique, fut le digne champion de Mengs dans la lutte engagée contre le maniérisme; et, à ce titre, il eut la gloire de partager celle de son illustre collègue. Il n'entra pas cependant dans les mêmes vues que Mengs. Cette divergence de doctrine fit de lui un rude adversaire du peintre saxon. Mengs cherche toujours le type idéal dans la belle nature ; Battoni représente plus au vif cette belle nature, mais telle qu'elle existe en réalité. Moins philosophe que Mengs, moins approfondi dans

la science de l'antique, le peintre toscan fut toutefois un artiste facile, gracieux, et d'un goût naturel qui le transportait toujours vers le Beau. Milan a de lui une *Sacrée Famille*, une des toiles le mieux estimées de la Pinacothèque de Brera; mais c'est Rome et Lucques qui possèdent le plus grand nombre de ses œuvres, fort recherchées, à notre époque, par les amateurs intelligents.

ANGELICA KAUFFMAN[1] fut l'émule de Mengs et de Battoni; après eux, il est bien permis de dire qu'elle surpassa tous ses contemporains. Douée d'un incroyable talent d'invention, elle traduisait ses idées avec une prodigieuse facilité, soit au crayon, soit au pinceau. Son style est facile, élégant, gracieux, noble, et surtout vrai dans le coloris. Dessin châtié, science anatomique, richesse de pensées, harmonie expression robuste, — qui chez elle, tient lieu de clair obscur, — rien ne manque à son œuvre, à l'exception de cette pureté, recherchée par Mengs, et qu'elle n'eût pas manqué d'acquérir si elle avait su résister à l'entraînement du goût *à la mode*. Quoi qu'il en soit, Angelica Kauffmann a été une des femmes les plus illustres dont puisse se vanter la peinture ancienne et moderne; à son tour, — unique exemple que puisse fournir l'histoire des arts, en Italie, — elle a puissamment contribué à la renaissance de la peinture italienne.

Angelica Kauffman a laissé un très grand nombre d'ouvrages, mais peu de tableaux de grande dimension; son pinceau, inspiré le plus souvent par les dieux riants de la mythologie, avait une prédilection marquée pour les petites peintures qu'a immortalisées le burin infatigable de Bartolozzi.

Au cours de la période artistique, dont nous venons de rappeler les architectes éminents qui ont érigé, à Rome, les monuments les plus majestueux de l'école moderne, ainsi que ce triumvirat de peintres dont les ouvrages témoignèrent des destinées nouvelles réservées à la peinture italienne, l'Académie de Saint-Luc continua d'être comblée de privi-

---

[1] Née, en 1740, dans la Confédération Helvétique.

lèges de toutes sortes. Sans parler des visites royales dont elle fut maintes fois honorée, elle vit tout Rome littéraire, scientifique et artistique accourir en foule à ses fêtes solennelles, au Capitole, à l'occasion des concours annuels qui avaient été inaugurés sous la présidence de Charles Maratta. Les papes encouragèrent ces luttes artistiques en assignant des prix d'honneur considérables, à l'exemple de Clément XI, qui, à diverses reprises, priva les Romains des courses de chevaux barbes, leur spectacle favori pendant le carnaval, afin d'en destiner les prix aux jeunes gens couronnés dans ces concours. Les chroniques de cette époque abondent de détails sur la solennité de ces fêtes de l'art, honorées de la présence des personnalités le plus marquantes de la métropole. On y retrouve les programmes des matières qui faisaient l'objet de ces concours, programmes qui mettaient en lumière les vues élevées que poursuivait l'Académie de Saint-Luc.

En peinture comme en sculpture, c'étaient les grandes compositions historiques qui avaient le pas sur tout autre sujet. Toutefois, les matières de ces concours, dans les trois branches du dessin, étaient, le plus souvent, inspirées à la pensée religieuse. Peut-être l'Académie eût-elle été mieux avisée, en accordant une majeure importance aux sujets historiques proprement dits; mais, il faut bien le reconnaître aussi, c'est le sentiment religieux qui, rendu avec art, a produit les principaux chefs-d'œuvre que l'histoire ait enregistrés. Le choix du sujet n'est pas, en effet, de peu d'importance pour la réussite des œuvres d'art, quelque transcendant que soit l'esprit qui les crée. Depuis les temps le plus reculés de la Grèce jusqu'à nos jours, n'est-ce pas principalement dans les sujets religieux que se sont trouvées réunies, pour les arts, les plus grandes difficultés et la dernière grandeur? Cette conviction s'est maintenue constante dans l'Académie Romaine sans que celle-ci, hâtons-nous de le dire, s'en soit formé un principe exclusif, tendant à renier tout autre sujet, mythologique, historique, voire même d'actualité, quand l'artiste sait y trouver une source de puissante inspiration. Sans doute, ces principes n'ont plus aujourd'hui

le même crédit; mais, à ceux qui objectent que, la foi étant morte, l'idée religieuse, dans les arts, ne saurait plus trouver sa place, on peut répondre, avec M. Viardot, « que la re-
« ligion porte en soi deux mérites : la croyance, qu'elle peut
« avoir perdue; la poésie qu'elle a conservée. Ce dernier
« suffit. Depuis dix-huit siècles, la mythologie n'en a point
« d'autre, et l'on peut aisément, sans croire soi-même, se
« mettre au point de vue de la foi pour exécuter une œuvre
« ou pour l'apprécier. » « Phidias et Raphaël, dit Sainte-
« Beuve, faisaient admirablement les divinités et n'y croyaient
« plus. » Ceux même qui supposent que la religion chré-
« tienne peut avoir le sort de la mythologie, qu'elle égale,
« au moins, par le côté pittoresque, doivent espérer et croire
« qu'elle gardera son empire sur les esprits, comme poésie,
« après l'avoir perdu sur les âmes comme croyance. Notre
« monde terrestre, notre monde réel, est trop borné, trop
« court, trop étroit pour l'imagination et les œuvres qu'elle
« enfante : il faut, à celle-ci, quelque espace plus vaste où
« promener ses aspirations, où satisfaire son goût de l'in-
« connu et du merveilleux, son instinct de l'infini. Dans
« les arts, la religion suffit à toutes les exigences. Elle a
« assez d'idéal dans ses croyances pour que tous les sen-
« timents, même l'exaltation, se développent avec liberté;
« assez d'idéal dans ses dogmes et ses traditions pour
« qu'on ne franchisse pas les bornes raisonnables, pour
« qu'on n'aille pas avec une excuse jusqu'à l'extravagance.
« Elle a ce qui plait le plus à l'homme dans les œuvres
« d'imagination : une forme très déterminée et très précise,
« avec un sens qui n'est ni précis ni déterminé. Elle a,
« enfin, son histoire et ses légendes, ses mystères et ses
« miracles, ses démons et ses anges, son enfer et son
« paradis, toutes les oppositions du laid et du beau, du
« mal et du bien; puis, au milieu de ces deux extrêmes,
« l'homme, sur la terre, qui les réunit par ses vices et
« ses vertus. Rien ne saurait remplacer, dans les arts, une
« si admirable combinaison d'éléments, une aussi vaste
« échelle de degrés, une source aussi profonde, aussi iné-
« puisable d'inspiration et d'effets. Qu'on passe en revue

« les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les genres, « on les verra presque tous empruntés à l'ordre surnaturel, « qui, soit qu'on le nomme sacré, soit qu'on le nomme fan- « tastique, vient également des croyances religieuses. Ce « sera dans ce que nous savons, ou ce qui nous reste de « l'antiquité, — en peinture : la *Vénus anadyomène*, d'A- « pelles ; le *Jupiter entouré des dieux*, de Zeuxis ; les « *Bacchus*, de Parrhasius et d'Aristide ; — en sculpture : « le *Jupiter*, d'Olympie ; la *Minerve*, d'Athènes ; la *Junon*, « de Samos ; l'*Apollon*, de Rome ; la *Vénus*, de Guide, ou « de Florence, ou de Milo ; la *Diane*, de Paris ; l'*Hercule*, « de Naples ; la *Niobé*, le *Laocoon* ; — en architecture : le « *Parthénon*, le *Temple de Pœstum*, le *Panthéon*, d'A- « grippa. Ce sera, dans les temples modernes, — en pein- « ture : la *Transfiguration*, le *Spasimo* et les *Madones*, de « Raphaël ; la *Cène*, de Léonard ; le *Jugement dernier*, de « Michel-Ange ; la *Nativité*, de Corrège ; l'*Assomption*, de « Titien ; le *Saint-Marc*, de Tintoret ; le *Saint-Jérôme*, de « Dominiquin ; les *Extases*, de Murillo ; la *Descente de* « *Croix*, de Rubens ; l'*Ecce Homo*, de Rembrandt ; le « *Déluge*, de Poussin ; — en sculpture : le *Moïse*, de Mi- « chel-Ange ; le *Saint-Jean*, de Donatello ; la *Madeleine*, « de Canova ; — en architecture : la *Mosquée*, de Cordoue ; « les *Cathédrales* de Nuremberg, de Strasbourg, de Vienne, « de Cologne ; *Notre-Dame* de Paris ; l'*Abbaye* de West- « minster ; le *Duomo* de Florence, *Saint-Pierre* de Rome ; « le *Rédempteur* de Venise ; — en musique : les *Chorals* « de Luther et les *Motets* de Palestrina ; les *Psaumes*, de « Marcello ; les *Oratorios*, de Hændel ; les *Passions*, de « Bach ; le *Requiem* de Mozart (et celui de Verdi) ; la « *Messe solennelle*, de Beethoven ; et, même en musique « d'opéra, *Orphée*, *Don Giovanni*, *Freischutz*, *Moïse*, *Ro-* « *bert le Diable* [1]. »

Le retentissement qu'obtinrent les Concours *Capitolini* eut un écho lointain, et l'Académie de Saint-Luc en bénéficia un crédit de plus en plus considérable. Une Société

---

[1] *Merveilles de la peinture*, Ire série, p. 284.

de peintres, organisée en 1706, à Bologne, par un riche patricien de cette ville, fut érigée, en 1710, par le Pape Clément XI, en Académie de Beaux-Arts, sous le nom d'*Académie Clémentine.* Cette nouvelle Institution, se recommandant des faveurs de ce pontife, eut aussitôt la pensée de placer son berceau sous la tutelle de l'Académie Romaine et sollicita l'honneur de lui être agrégée; mais l'Académie de Saint-Luc, n'estimant pas opportun de se rendre immédiatement à la sollicitation de la jeune Compagnie, dont elle ne connaissait qu'imparfaitement les éléments qui la constituaient, se borna, cette fois, à établir avec elle des relations de pure courtoisie. L'Académie Bolonaise avait cependant attiré l'attention de Rome artistique, par l'excellence des travaux qu'avaient opérés plusieurs de ses membres, entre autres Charles Cignani, son président, artiste remarquable que la décoration de la célèbre Coupole *della Madonna del fuoco*, dans la cathédrale de Forlì, éleva à une haute réputation. Ce ne fut que soixante-douze ans plus tard que, sur une deuxième requête de l'Académie Clémentine, et après en avoir suffisamment apprécié les mérites, elle consentit à l'agrégation sollicitée, et dans des conditions identiques à celles qui avaient servi de base à l'union réciproque des Académies de Turin et de Paris.

A cette époque, des rapports s'étaient également établis entre l'Académie Romaine et plusieurs autres Académies d'Italie et d'Europe: L'Académie Royale de peinture, de sculpture et d'architecture de Parme, créée par don Philippe, infant d'Espagne et duc de Parme; l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg, inaugurée le 22 juin 1758; les Académies espagnoles de Saint-Ferdinand et de Saint-Charles, l'Académie Royale de Toulouse et celle de Venise avaient successivement, depuis 1758, fait hommage de leurs Règlements, Statuts et Constitutions à l'Académie de Saint-Luc, en sollicitant l'honneur de lui être agrégées.

Clément XI ne borna pas ses faveurs aux concours *Capitolins.* Informé des divergences de vues qui s'étaient élevées au sein de l'Académie, à propos des Règlements sanctionnés par Urbain VIII, il favorisa le projet d'une nou-

velle revision des Statuts. En cette circonstance, l'Académie de Saint-Luc ne crut pas devoir opposer à la bienveillante sollicitude de ce pontife les sentiments d'indépendance qu'elle avait maintes fois, nous l'avons déjà vu, témoignés à ses prédécesseurs. Elle toléra, en effet, que ses statuts fussent soumis à l'examen d'un prélat [1], nommé par rescrit pontifical, et accepta les modifications qui lui furent imposées. Ces statuts, que Clément XI sanctionna par Bulle en date du 23 septembre 1715, renferment des dispositions spéciales, dont il n'est pas sans intérêt de faire mention.

Contrairement aux anciens usages, le cardinal Protecteur qui, jusqu'alors, avait été nommé par le pape, devait être élu par l'Académie elle-même, réunie en assemblée générale, et à la majorité des deux tiers des voix. Aux termes de l'article 1er, c'est à lui qu'incombait le soin de faire observer les règlements et de trancher tous différents provoqués par l'interprétation des statuts.

L'article 2, qui règle l'élection du Prince, exigeait que le candidat à la présidence ne fût choisi que parmi les membres *officiers* de l'Académie. Le Prince n'était élu que pour une année seulement, mais il pouvait être confirmé dans ses hautes fonctions pour une deuxième année, sur le vote du Conseil académique, à la majorité de deux tiers des voix.

A l'article 12, sont énumérés les privilèges dont jouissaient les académiciens, à Rome : faculté de prendre des élèves, de faire des conférences, d'avoir dans leurs ateliers des modèles pour le nu *(spogliar modelli)*, d'opérer des expertises hors de la ville de Rome, etc.

Quant aux expertises, depuis plus d'un siècle exclusivement réservées à l'Académie Romaine, elles font l'objet d'un article spécial (18), ainsi conçu :

« Toute expertise sera frappée d'une taxe de deux écus « pour cent, qui sera perçue par les députés académiciens ; « ceux-ci seront responsables du produit de ces expertises, « dont ils devront garantir l'intégralité à la caisse de l'A-

---

[1] Mgr Lancellotti.

« cadémie, après le prélèvement d'un tiers au bénéfice des « experts. Les expertises ne dépassant pas la somme de « dix écus seront taxées d'une livre de cire en faveur de « l'Académie. Pour les expertises en matières contentieuses, « les juges seront tenus de nommer, après sanction préa- « lable du pape, un expert académicien, qui percevra les « mêmes honoraires que ci-dessus. En vue d'interdire aux « brocanteurs de s'immiscer dans les expertises, le décret « émis, suivant rescrit d'Innocent XII, par Mgr Ansaldi, « auditeur pontifical, est déclaré en pleine vigueur, savoir : « il est interdit à tout juge de la Curie Romaine de nom- « mer, en matière de beaux-arts, des experts autres que « les académiciens ; quiconque opèrera ces sortes d'exper- « tises sera passible d'une amende de vingt écus. »

Enfin, aux termes de l'article 20, tout écrivain, auteur de vies ou biographies de peintres, sculpteurs et architectes, ne pouvait publier ses ouvrages, sans en avoir soumis préalablement le manuscrit à l'examen de l'Académie de Saint-Luc.

Ces statuts, qui furent en vigueur jusqu'à la Constitution de Pie VI, en 1796, ravivèrent à Rome les anciens ressentiments des artistes non académiciens et des marchands d'objets d'art contre l'Académie de Saint-Luc. On se retrouva en présence des hostilités ouvertes, des procédés haineux et des procès sans nombre que nous avons signalés sous le pontificat d'Urbain VIII ; et, de guerre lasse, l'Académie se vit contrainte d'en venir à des transactions, et de modifier les articles de ses Statuts, dont les dispositions sévères et despotiques ne s'accordaient plus avec l'esprit de l'époque.

Pour compléter cette longue série de privilèges exceptionnels dont fut comblée l'Académie de Saint-Luc, voici quelles furent les prérogatives principales qui lui furent accordées par Pie VI, et que nous avons extraites du Bref apostolique, en date du 12 juin 1793 : « Tout Prince de l'A- « cadémie sera nommé de fait Comte Palatin ; — tout Aca- « démicien de Saint-Luc, quels que soient sa patrie ou le « lieu de sa naissance, sera reconnu citoyen romain ; — « aucun tribunal, sans en excepter même la Rote, ne pourra

« faire opérer d'expertises judiciaires, en matière d'art, en
« dehors de l'Académie, seule compétente; — aucun académicien ne pourra être emprisonné pour dettes; — deux
« académiciens seront agrégés de droit à l'Université; —
« les professeurs de peinture, de sculpture et d'architecture, à l'Académie, feront légalement partie du Conseil
« d'antiquités et d'objets d'art; — la Direction des mosaïques, au Vatican, ne pourra être confiée qu'à un académicien de Saint-Luc; — les inspecteurs généraux des
« peintures publiques et les directeurs du Musée du Vatican seront pris parmi les membres de l'Académie de
« Saint-Luc; à leur défaut, et pour des raisons majeures,
« ces hautes fonctions ne seront confiées, en dehors de l'Académie, qu'à des artistes émérites et uniquement au choix
« de la majorité des académiciens. »





CHAPITRE VI

Canova, son œuvre et sa manière. — Influence de ses ouvrages sur le goût artistique à Rome. — Opposition des partisans de Bernini et de Battoni.

Avec Canova, nous retrouvons la statuaire italienne remontée sur les hauteurs du grand art et aux cîmes du Beau idéal. Comme Giotto et Mantegna, c'est au berceau, pour ainsi dire, que se révélèrent ses premiers instincts d'artiste, dans l'atelier rustique de son père, assez bon marbrier pour un paysan de Possagno. Là, au milieu des caresses d'un père qui l'adorait, il apprit à manier le ciseau, dans ses passetemps d'enfant désœuvré. Bientôt orphelin, le pauvre enfant se vit livré à la merci de l'humeur brutale de son grand-père, qui se chargea de lui pendant que sa mère passait à de nouvelles noces. Sous une pareille tutelle, tout semble faire présager que l'aïeul n'a sur son petit-fils d'autres vues que celles de former un bon tailleur de pierre pour conserver de grossiers clients. Mais à Canova était réservé un avenir plus brillant. Ses premiers essais de jeunesse avaient attiré sur lui l'attention d'un esprit intelligent qui eut à cœur de faire éclore les trésors artistiques qui

germaient sous cette blonde tête d'enfant. Canova fut confié aux soins d'un sculpteur de Venise, Joseph Bernardi, dont la médiocrité ne nous eût certes pas livré le nom, s'il n'avait eu l'honneur de guider les premiers pas du jeune statuaire dans la carrière des arts. Le maître était un de ces artistes qui ne donnaient à leurs œuvres que les formes conventionnelles, sous lesquelles la pensée artistique meurt en naissant, faute de sève pour se développer : l'élève, obéissant à son instinct naturel, détournait ses yeux, pour les porter vers les monuments anciens, et surtout vers les débris de l'art antique qui remontaient à Phidias.

A peine se fut-il rendu maître de son crayon, Canova s'éloigna de Venise en y laissant les deux ouvrages où s'était pleinement révélée la force de son talent : *Orphée et Eurydice ; Dédale et Icare*. Canova vint à Rome pour perfectionner ses études, qui ne lui paraissaient pas même ébauchées. Là, au milieu de tant de richesses inouïes, son génie, jusqu'alors assoupi dans la sphère étroite d'une cité qui n'avait plus que le souvenir de son glorieux passé artistique, se réveilla, et, après trois années de rapides progrès, il prit son vol, créant des œuvres immortelles avec une fécondité dont l'histoire des arts est impuissante à fournir un pareil exemple. Cependant, les débuts du jeune sculpteur furent pénibles : Canova était pauvre. Des pensées sublimes affluaient à son esprit, et il ne fallait qu'un peu de marbre pour en créer des chefs-d'œuvre. Mais le marbre destiné à la sculpture est une pierre précieuse, inaccessible à la bourse d'un artiste dont les moyens peuvent à peine suffire aux premières nécessités de la vie. En proie à cette dure perplexité, Canova, sous l'aiguillon du génie qui le tourmente, s'agite en vains efforts, semblable à un bouillant destrier qui, retenu par le mors, piétine sur place, tandis que la pointe de l'éperon s'enfonce brutalement dans ses flancs. Une main généreuse a, enfin, déposé un bloc de marbre dans l'atelier du jeune artiste. Le ciseau de Canova en fit aussitôt l'ouvrage le plus célèbre que nous ayons encore dans le monde des arts : nous avons nommé le groupe colossal de *Thésée vainqueur du Minotaure*. Ce chef-d'œuvre

fut la clef de sa gloire; les esprits mal prévenus courbèrent la tête et les artistes, qu'un amour-propre déplacé retenait encore entichés du maniérisme agonisant, ne purent retenir un cri d'admiration. Ce groupe est à Vienne, exposé dans un temple qu'on a construit tout exprès pour lui dans le *Jardin du peuple*, sur le modèle exact du temple de Thésée, à Athènes. En voici la description, à la fois critique et littéraire, due à la plume brillante de M. Viardot:

« Coiffé d'un casque grec, et d'ailleurs entièrement nu, « Thésée lève sa massue, l'arme du compagnon d'Alcide, « pour achever le monstre qu'il vient d'abattre à ses pieds. « Cette pose a, peut-être, le défaut le plus ordinaire des « grandes compositions de Canova: elle est théâtrale. Mais « la statue entière forme une superbe académie où chaque « membre, chaque muscle indique parfaitement la force en « action. Toutefois, la plus belle partie du groupe me semble « le Minotaure, si l'on peut encore lui conserver ce nom « après que le statuaire, sacrifiant, à la beauté des formes, « la vérité historique, a fait du fils de Pasiphaé, non plus « un homme-taureau, mais un homme-cheval, le centaure [1]. « Son mouvement, sous la pression de Thésée, qui lui serre « le cou de la main gauche et l'estomac du genou, est le « plus énergique, le plus heureux qu'on puisse imaginer. « Sa tête, renversée jusque sur la croupe, qui essaie, par « un effort convulsif, de relever ce double corps; sa poi- « trine haletante, ses jambes pliées et comme rompues sous « lui, ses bras exténués auxquels il ne reste que la force « de chercher un appui contre terre, tout cela forme un « ensemble admirable et rappelle ce fameux groupe antique « des *Lutteurs*, où le vainqueur est également surpassé par « le vaincu. Le marbre même, dans cette partie du vaste « groupe, a le grain plus mat, les veines plus belles. Comme

---

[1] " Il serait possible, malgré le nom consacré de ce groupe fameux, " que le sculpteur eût voulu représenter, non *Thésée tuant le Minotaure*, " mais Thésée tuant le centaure Eurytion qui, aux noces de Pirithoüs, " avait enlevé la belle Hippodamie. C'est le sujet de l'un des plus pré- " cieux monochromes sur marbre que l'on ait trouvés à Pompéi et qu'ait " recueillis le Musée de Naples. "

« la force dans Thésée, la douleur est merveilleusement « rendue dans le Minotaure et l'on pourrait, cherchant une « occasion de critique, trouver une ressemblance très voi- « sine entre sa tête et celle de Laocoon. Thésée aussi, dans « ses traits où se peignent la colère et la fierté dédaigneuse, « offre de nouveau quelque rapport avec l'*Apollon pythien*. « Peut-être l'artiste a-t-il voulu rendre ainsi une sorte d'hom- « mage aux deux grands chefs-d'œuvre que l'art grec, au « Vatican, lui avait offerts en modèle. J'ai remarqué une « légère circonstance qui prouve combien le jeune paysan « de Possagno avait su mettre à profit son éducation im- « provisée, pour étudier l'antiquité jusque dans les plus « petits détails archéologiques. Il a donné à son héros les « oreilles enflées des athlètes pancratiastes. C'est Thésée, « en effet, qui, devenu roi d'Athènes, institua les petites « Panathénées où se célébraient des jeux gymnastiques et « lui-même passe pour avoir pris souvent part à ces jeux, « comme tant d'autres hommes illustres de la Grèce, même « bien après les temps héroïques, comme Pythagore, Chry- « sippe et même le divin Platon. »

Néanmoins, ce groupe admirable fut l'objet de sévères critiques, parce que l'artiste, tout en étudiant la nature, avait guidé son ciseau sur les formes de la statuaire antique. « Pourquoi avez-vous changé de style, lui dit M. de la « Grêve, alors Directeur de l'Académie de France, à Rome? « — Vous allez-vous perdre. » M. de la Grêve était un homme d'une rare intégrité, et son reproche sévère n'était nullement dicté par des sentiments inavouables; mais il appartenait à l'école que Canova allait renverser par l'éloquence de son génie. Le groupe de *Dédale et Icare*, où Canova s'était appliqué de préférence à rendre la nature, était, à ses yeux, bien supérieur au groupe de Thésée.

Le mausolée de Clément XIV, dans l'église des Saints-Apôtres, suivit de près ce premier chef-d'œuvre de Canova. Celui-là venait de signaler l'ère du relèvement de la statuaire, celui-ci marqua précisément le passage triomphal d'une époque à l'autre, en bannissant les derniers vestiges du mauvais goût qui restait encore ancré dans les écoles.

Ce monument, où l'unité de l'invention le dispute à la simplicité de la composition, respire, en effet, cette suavité de goût qui fut le secret de la statuaire des plus beaux temps de la Grèce et de l'Italie. Trois figures seulement, mais l'expression en dit bien plus que les accents plaintifs d'une touchante élégie. Le Pontife, assis sur sa chaise gestatoire placée sur l'urne mortuaire, est représenté étendant sa main droite; attitude majestueuse qui rend si éloquemment ce triple sentiment qui est l'âme de la papauté: religion, protection et pouvoir sur les peuples. A droite, la Tempérance s'abandonne sur l'urne qui lui sert d'appui, pleurant la mort du pontife, tandis que la Mansuétude, que l'on voit à gauche, la tête penchée et laissant tomber ses bras sur ses genoux, est le miroir le plus fidèle de la douleur abattue, mais tempérée par une pieuse et humble résignation. Ces deux statues n'ont rien à envier à la Grèce, pour le dessin, la dignité du maintien, l'expression, les ondulations du torse, aussi bien que pour la finesse de la peau et l'ampleur des draperies. Sans doute, l'observateur intelligent, qui aura contemplé la *Niobé* de Florence, surprendra-t-il sur le visage de la Mansuétude une réminiscence de cette superbe statue qui, mieux encore que Laocoon, est l'expression même de la douleur morale; mais cette imitation ne fut pas au préjudice de l'originalité: le *Cid* fut aussi une imitation, et Corneille en partagea la gloire avec Guillen de Castro. Ce monument, comme le groupe de *Thésée*, attira contre Canova d'acerbes critiques. Les architectes, qui avaient été jusqu'alors les arbitres et les *tyrans* de la sculpture, s'irritèrent de ce que le jeune sculpteur eût osé usurper leurs droits en créant lui-même les formes architectoniques qui devaient s'harmoniser avec la sculpture. Ne pouvant s'attaquer à l'ensemble, ils se jetèrent à tort et à travers sur les détails, les uns trouvant la porte du mausolée dans de fausses proportions, les autres n'admettant pas la forme circulaire de la base, et les plus grincheux taxant de grossière vieillerie la forme de la chaise gestatoire, que Canova avait, cependant, imitée de l'antique. Les sculpteurs firent écho aux architectes. A leurs yeux, la Tem-

pérance s'abandonnait avec trop de nonchalance, la Mansuétude n'était qu'une figure froide et sans expression, le pape Clément XIV un pontife dédaigneux. Nous concevons de pareilles critiques: on ne se laisse pas détrôner sans émettre un cri de protestation. Mais Canova, encouragé par les Gherard de Rossi, les Cicognara, les Milizia, etc., n'obéissant, d'ailleurs, qu'au génie qui l'éclairait, continua sa marche dans la voie qu'il s'était brillamment tracée.

Quelques années plus tard, il élevait, dans la basilique de Saint-Pierre, au Vatican, le mausolée plus fameux encore, dit *monumento Rezzonico* (Grégoire XIII). C'est un des ouvrages de Canova le plus connus dans les annales de la sculpture. Nous nous dispenserons de le décrire, en mentionnant toutefois les deux superbes lions qui symbolisent la force d'âme du pontife, et le Génie ailé que Canova désignait sous le nom poétique d'*Ange de la mort*. Ces sculptures, dont des milliers de copies ont parcouru l'Europe, sont, en effet, un prodige d'art. Les lions, surtout, sont rendus avec une vérité d'expression saisissante. Quant au Génie, c'est assurément le type le plus parfait qu'il soit possible de concevoir dans la sphère du Beau idéal. Il est regrettable qu'on ait cru devoir faire pour cette figure, — avec si peu d'intelligence, — ce que le pape Urbain VIII fit exécuter par Bernin sur la *Justice* du tombeau de Paul III [1]. Canova avait modelé son Génie entièrement nu. A ce propos, M. le comte de Beaufort, ministre des Pays-Bas près le Saint-Siège, demandait un jour à Antoine d'Este, qui vécut dans la plus grande intimité avec le célèbre sculpteur vénitien : « *Quel est celui qui a osé, d'une main sacrilège, couvrir le Génie de Canova?* » — « *Un sculpteur médiocre*, « répondit d'Este, *que la générosité de Canova a secouru* « *en 1821, en le tirant de la misère pour qu'il pût terminer ses études.* » — « *Celui-là est non seulement une*

[1] Ce monument, ouvrage de Guillaume de la Porta, sous la direction de Michel-Ange, se trouve à gauche de la tribune et de la chaire de Saint-Pierre, au Vatican. La Justice, qui fait pendant à la Prudence, était d'abord presque nue: Bernin en drapa une partie en bronze, ainsi qu'on le voit aujourd'hui.

« *grande bête, mais encore un ingrat.* » D'Este ajouta : « *Vous l'avez dit :* maximum vitiorum signum est ingra- « titudo ; *c'est une sentence de Quintilien.* »

Ce Génie n'était cependant pas si choquant. Il faut remonter aux Grecs pour trouver un nu aussi pur que celui de Canova. On n'ignore pas, d'ailleurs, les principes que le célèbre sculpteur professait à cet égard. « Le nu, disait-il « à ses élèves, est divin, si toutefois l'artiste sait le mettre « en parfaite harmonie avec l'honnêteté. Le nu artistique « ne blesse la pudeur qu'en tant qu'il est créé pour rendre « un sentiment coupable ; mais quand il est pur et *beau*, il « nous détache du terre-à-terre et élève notre âme à la « contemplation des beautés divines. C'est ainsi que le nu « des Grecs n'a jamais fait naître un sentiment inavouable. » — On peut en dire autant des statues de Canova, sans en excepter les plus séduisantes, comme les *Vénus*, les *Psyché* et les *Grâces*.

Passons à un autre monument sépulcral, encore plus important et que Vienne possède, dans l'église des Augustins : c'est le mausolée de Marie-Christine d'Autriche, femme d'Albert, de Saxe-Teschen, dernier gouverneur des Pays-Bas. « Dans une pyramide ouverte, forme des grandes sé- « pultures antiques, s'avance et descend un cortège funé- « raire. Précédée de jeunes filles en pleurs figurant l'In- « nocence et suivies de la Bienfaisance qui soutient un vieil- « lard, la Vertu, voilée, porte dans une urne les cendres de « la princesse. Au seuil de la porte, un Génie pleure, appuyé « sur un lion : c'est le symbole du mari, resté sur la terre. « Quoique un peu théâtral et même un peu païen, ce mau- « solée fastueux est un très bel ouvrage, de grand carac- « tère et de grand effet. Toutes ces figures se tiennent, « s'enchaînent, se groupent parfaitement : et plusieurs d'en- « tre elles, par exemple l'une des jeunes filles et le vieillard « soutenu par la Bienfaisance, seraient, isolées, d'excellentes « statues. En somme, le mausolée de Marie-Christine, plus « considérable qu'aucun autre monument de Canova, doit « recommander son nom à la postérité non moins que les « tombeaux qu'il a élevés dans la vaste coupole de la mé

« tropole catholique. » Nous ajouterons à cette description de M. Viardot, que le mérite de Canova fut d'autant plus grand qu'étaient plus ardues les difficultés à surmonter, en vue de créer tout un ensemble avec un cortège de figures disparates, qu'il fallait mettre ensuite en harmonie avec l'architecture.

Citons encore le tombeau d'Alfieri, à Florence, les monuments funéraires de Pie VI, celui de Jacques III Stuart, roi d'Angleterre, où l'on admire deux Génies en pleurs, qu'on peut considérer comme un des plus beaux bas-reliefs exécutés par ce grand maître, et, enfin, quelques cénotaphes vraiment remarquables.

Canova eut aussi l'insigne honneur de voir deux de ses ouvrages occuper une place au musée du Vatican, parmi les morceaux les plus précieux de la Grèce antique. Ce sont les lutteurs *Damoxène et Greugas* et la statue de *Persée*. On a beaucoup critiqué ces deux lutteurs, parce qu'on a voulu les comparer au fameux groupe des *Lutteurs* de Florence. Ce rapprochement ne semble guère admissible. Canova, qui avait étudié cet ouvrage de Céphissodote, ne l'avait pas trouvé strictement conforme au récit de Pausanias [1]. Aussi fit-il deux athlètes de formes naturelles plutôt qu'idéales : ce qui explique l'attitude brutale des *pugillateurs* qu'on a toujours reprochée à cette sculpture. Au demeurant — et tout en tenant compte de cette critique, — l'ouvrage de Canova réunit toutes les qualités requises pour la perfection des formes et le travail d'exécution : précision du dessin, mouvement, expression, exactitude anatomique, rien n'y manque. La statue de *Persée* leur est cependant supérieure. Canova l'avait exécutée pour un peintre de Milan : mais tel fut l'engouement de Pie VII pour cet ouvrage de sculpture, qu'il ne permit pas qu'il passât la frontière des Etats Pontificaux, et il en fit l'acquisition pour remplacer l'*Apollon du Belvédère* que le traité de Tolentino avait fait transporter à Paris. Le fils de Jupiter et de Danaë est représenté soulevant de sa main gauche la tête de Méduse, tan-

---

[1] Pausanias (lib. VIII, cap. XL.)

dis que la main droite serre encore l'épée de diamant dont la pointe est recourbée en guise de serpette. Le caractère de cette sculpture tient un juste milieu entre le *Mars* et l'*Apollon*, avec lequel la figure a quelques traits de ressemblance, qu'on a reprochés à Canova. Mais il s'en faut de beaucoup qu'il y ait dans cet ouvrage une imitation servile des deux chefs-d'œuvre de l'art grec. L'attitude de Persée, le mouvement de la tête, des jambes, du torse, n'ont rien de commun avec eux et font de cette statue une œuvre purement originale. Quant à l'exécution, elle est d'une rare finesse et, soit pour la précision du dessin, dans les extrémités spécialement, soit pour l'élégance des lignes, aussi bien que pour le moelleux des contours, elle peut défier les critiques les plus sévères. La tête de Méduse est celle d'une femme jeune et jolie; ses serpents semblent même des tresses de cheveux rangés symétriquement, comme ceux des Assyriens. M. Viardot fait remarquer, au sujet de cette tête, « que pour se conformer aux idées des Grecs, et tout « en imitant la *Méduse* antique de Munich, Canova à su « donner à la sienne, avec la beauté physique, la laideur « morale, ce dédain glacial qui perce l'âme et peut donner « la mort. »

Canova fut tout aussi heureux dans ses figures de femme. « Luy si amoureux, si affolé de la beauté », pour nous servir d'une expression de Montaigne, pouvait-il les rendre autrement que gracieuses et séduisantes? Et, pour parler uniquement de celles que le génie de Possagno a ravies aux délices de l'Olympe, on peut dire que les Vénus, les Muses, les Psyché, les Grâces sont toutes mignonnes, délicates et charmantes. On a de Canova neuf Vénus dont la plus séduisante, celle du palais Pitti, à Florence, représente la Reine de la beauté au moment où, sortant du bain, elle essuie sa poitrine. Cette figure exhale un parfum si doux de pudeur, que nous lui préférerions le nom de *Vénus pudique*. Rome possède une autre Vénus, rivalisant de beauté avec celle du palais Pitti : c'est la *Vénus Victrix*, que possède la famille Borghèse. L'inspiration qui a guidé le ciseau de Canova est tout un chant d'amour : l'artiste *aimait* son

modèle, que cette statue ravissante nous présente sous les traits de la belle Pauline Borghèse, la plus gracieuse figure que la nature ait placée sous les yeux du célèbre statuaire. Cette Vénus, victorieuse de ses rivales, au concours du Mont Ida, réunit tous les charmes d'un beau corps mollement étendu sur un lit de repos. Viennent ensuite le groupe de *Mars et Vénus*, exécuté pour le Roi d'Angleterre, sculpture symbolisant la Paix et la Guerre, et qui présente un contraste de formes surprenant; — le groupe d'*Adonis et de Vénus*, où cette déesse s'abandonne à une voluptueuse coquetterie, pour retenir dans ses bras le fils de Cinyre et de Myrrha; — et, enfin, les amours d'*Adonis et de Vénus*, groupe séduisant qui n'a jamais été exécuté en marbre, bien que Canova l'ait modelé au début de sa vaste carrière. L'artiste se reprochait de n'avoir pas donné à son nu l'aimable pureté qu'il a si bien rendue dans ses autres œuvres et, surtout, dans les *Trois Grâces*, groupe fameux que l'on voit aujourd'hui à Monaco et qui passe pour une des meilleures sculptures classiques de Canova.

Les *Psychés* du célèbre statuaire sont tout aussi remarquables. C'est d'abord la *Psyché au papillon* que Londres possède dans la Galerie de Lord Blundel; puis, l'*Amour et Psyché*, dont le général Muret fit l'acquisition pour le palais de Compiègne; enfin, *Zéphire enlevant Psyché endormie*, pour la porter aux demeures mystérieures de l'Amour. Ce groupe charmant exécuté à Paris, où Canova avait été appelé pour modeler le portrait de Napoléon 1er et la statue de l'Impératrice, est le seul ouvrage d'un statuaire étranger qui ait mérité l'honneur de figurer parmi les sculptures françaises du Musée du Louvre. Ce fut à Paris également que Canova laissa la belle statue de la *Madeleine repentante*, si remarquable par la perfection avec laquelle le ciseau a rendu une beauté étiolée par les rigueurs d'une dure pénitence.

Nous n'avons fait que mentionner, pour ainsi dire, les créations le plus marquantes du grand sculpteur italien. Son œuvre est autrement considérable. On sait aujourd'hui que, en moins de trente ans, cent soixante-huit ouvrages

de sculpture sont sortis de l'atelier de Canova: 54 statues, 12 groupes, 14 cénotaphes, 7 statues colossales, 54 bustes, 2 groupes colossaux et 26 bas-reliefs.

Ajoutons que Canova, dans ses moments de loisir, aimait à s'asseoir devant le chevalet et qu'il sut promener sur la toile une brosse assez habile et délicate. Son premier tableau fut une *Vénus.* Antoine d'Este rapporte, dans ses *Mémoires*, que Canova réussit à faire passer ce tableau pour une vieille toile, et que, l'ayant soumis à l'examen d'Etienne Tofanelli, peintre distingué et Académicien de Saint-Luc, celui-ci répondit: « Ce tableau est une peinture « originale; je le reconnais à une retouche visible sur une « main qui a changé de mouvement; le coloris appartient tout « entier à l'école vénitienne, mais les Vénitiens ne dessinent « pas ainsi: l'auteur est pour moi inconnu,... *je ne le con-* « *nais pas.* » L'Académie de Venise porta sur cette toile un jugement identique.

Quelque temps après, Canova eut la pensée de faire le portrait de Giorgion [1]. Le hasard lui fit lire, dans une page de Ridolfi, qu'il existait un superbe portrait de Giorgion par lui-même [2]. La gravure lui fournit les traits du célèbre peintre: il n'y avait plus qu'à donner à la peinture le coloris de l'école vénitienne avec tous ses prodigieux effets de clair-obscur. Canova se mit à l'œuvre et travailla, en cachette, sur un vieux bois du quinzième siècle représentant une mauvaise copie d'une Sainte Famille. Le portrait terminé, Canova mit dans son secret le sénateur Rezzonico, son ami, qui joua le rôle de *compère* avec la meilleure grâce possible. Ce dernier commença par annoncer aux amis de Canova qu'il attendait de Venise un portrait de Giorgion peint par lui-même. La nouvelle fut un événement. Au jour convenu, le sénateur Rezzonico réunissait à sa table l'élite du monde artistique de Rome, entre autres la célèbre Angelica Kauffman, Hamilton, Volpato, Cadès, Cavallucci et Burri, habile restaurateur de tableaux. La caisse à peine ouverte, ce ne

---

[1] Giorgio Barbarelli, de Castelfranco (1477-1511).

[2] Ce portrait se trouve aujourd'hui à Munich.

fut qu'un cri : « C'est bien là Giorgion. Quelle peinture! quel « dessin ! quel bel effet de coloris ! » Burri fit néanmoins remarquer que l'œil droit n'était pas bien restauré, et Angelica Kauffman ajouta : « Je voudrais bien savoir restaurer « comme cela. » — Sur ces entrefaites, Canova se présente. On le prie d'émettre son appréciation artistique sur cette peinture, et l'*auteur*, avec un sang-froid imperturbable : « Je « ne suis pas peintre, dit-il; s'il s'agissait d'un marbre, je « parlerais; il me semble cependant que ce n'est point un « mauvais tableau... D'ailleurs, c'est à vous de le juger. » En définitive, le tableau du statuaire passa pour un portrait du *Gros Georges* peint par lui-même.

Tout autre que Canova eût pu dès lors élever des prétentions à la peinture, avec plus de droit que notre célèbre Ingres, dilettante de violon, qui estimait peu ses tableaux et n'aurait jamais pardonné à quiconque lui eût lancé l'épithète de *mauvais râcleur*. Canova resta dans sa sphère et ses tableaux ne furent que le fruit d'un agréable passetemps. On en compte vingt-quatre, parmi lesquels son portrait par lui-même, que possède le Musée de Florence, et la *Descente de croix* dont Canova fit présent à l'église de Possagno, assez belle peinture, appréciée par des critiques fort autorisés.

Tel fut Canova, ce petit paysan de Possagno, devenu un grand artiste, et si grand, dit Viardot, que personne, parmi les modernes, sans excepter Michel-Ange lui-même, n'a mieux rappelé les anciens par la beauté des formes, le charme et les délicatesses du ciseau.





CHAPITRE VII

Présidence de Canova à l'Académie de Saint-Luc. — Organisation des écoles de nu et construction d'une salle d'Exposition de Beaux-Arts. — Création d'écoles publiques de peinture, de sculpture et d'architecture. — Récupération des objets d'art cédés à la France par le traité de Tolentino: médiation de Canova.

L'Académie de Saint-Luc fut la première à saluer avec enthousiasme le génie naissant dont nous venons de rappeler les principaux chefs-d'œuvre. Fidèle à l'esprit traditionnel de l'institution, elle se tint à l'écart des basses intrigues ourdies contre Canova, dont les débuts artistiques attirèrent sa vigilante attention. Toutefois, scrupuleuse dans le choix de ses candidats, elle voulut s'assurer que le génie de Canova n'était pas de ceux qui s'éteignent après une première étincelle; ce ne fut qu'en 1803, quand elle eut prodigué son admiration au fameux groupe de *Thésée*, aux mausolées du Vatican, aux *Pugillateurs*, etc., qu'elle ouvrit ses portes au jeune statuaire. A partir de ce jour, Canova fut, pour ainsi dire, l'âme de l'Académie de Saint-Luc. Ayant trouvé cet auguste corps académique sous le coup de l'impression douloureuse produite par la perte des chefs-d'œuvre d'art que nos conquêtes avaient transportés à Paris, il releva le courage de tous, comme s'il eût eu le pressentiment de la

mission délicate qui, plus tard, devait être confiée à l'Académie, dans la personne de son Président perpétuel. Son premier soin fut d'inculquer dans l'esprit de ses collègues la nécessité de faire converger les efforts d'un chacun vers le relèvement des arts. Le terrain était tout préparé : l'influence exercée par l'œuvre de Mengs et de Battoni, — influence à laquelle peuvent se rattacher les écrits du savant Winkelmann, — les fouilles pratiquées sur l'emplacement de l'antique cité d'Herculanum, l'admiration enthousiaste provoquée par les chefs-d'œuvre ressuscités de ces fouilles, etc., étaient autant de circonstances de nature à favoriser le grand œuvre que l'Académie de Saint-Luc était appelée à accomplir. L'exemple de Canova, mieux que les préceptes d'une froide théorie, contribua puissamment à cimenter les bases de l'école qui ne tarda pas à produire les Thorwaldsen, les Bartolini, les Tenerani, les Minardi, les Rinaldi, et, de nos jours, une pléiade d'artistes émérites, que les dernières Expositions ont mis en lumière et dont la plupart se recommandent par un goût exquis, une grâce charmante et une délicatesse surprenante dans le travail du ciseau.

L'Académie, sous la présidence d'André Vici, venait de s'occuper de la réorganisation des études, lorsque Canova fit son entrée dans l'illustre Assemblée. On avait signalé à l'école du nu, au Capitole, des inconvénients regrettables qui auraient pu enrayer le progrès des études, si l'on ne se fût empressé d'y porter remède. Il fut convenu que cette école serait transférée dans un local plus central et, par suite, moins exposé que le Capitole à l'impudence des esprits turbulents [1]. Canova, qui était l'enfant gâté de Pie VII, et que la plus étroite amitié liait au cardinal Consalvi, obtint sans peine de la munificence pontificale le local désiré. Pie VII fit racheter à cet objet l'ancienne église des *Convertite*, dont un spéculateur génois avait fait l'acquisition emphytéotique pour y établir une fabrique de cordes à boyaux, et il en fit don à l'Académie

[1] A cette époque, le Capitole était complètement isolé : ce quartier, fort habité aujourd'hui, ne permettrait plus le rendez-vous des rôdeurs de nuit.

de Saint-Luc. Les écoles de nu furent immédiatement organisées sous la haute direction de Canova, qui fit construire, en même temps, une grande salle d'Exposition de Beaux-Arts. Ce fut en cette circonstance que Pie VII éleva l'éminent statuaire à la dignité d'inspecteur général des Beaux-Arts, à Rome et dans tout le territoire des Etats Pontificaux, lui allouant à cet effet, et à titre de rente viagère, un traitement annuel de quatre cents écus romains. En vertu de ce rescrit apostolique, daté du 2 octobre 1803, Canova dut étendre sa haute juridiction artistique sur les musées du Vatican et du Capitole, sur l'Académie de Saint-Luc elle-même, ainsi que sur les Académies archéologiques chargées de la direction des fouilles.

Cependant, l'école du nu ne pouvait suffire, à elle seule, à la vaste mission que l'Académie de Saint-Luc s'était imposée. Il fallait aussi, à l'exemple des grandes capitales de l'Europe, des écoles publiques de peinture, de sculpture, d'architecture et même des premiers éléments du dessin. L'illustre corps académique n'eût rien épargné pour combler ces lacunes; mais cette œuvre était, hélas! au-dessus de ses forces : les deux tiers de ses revenus venaient d'être engloutis dans la désastreuse banqueroute produite par la perte des *Luoghi di Monte*, et ses ressources, bien qu'accrues d'une somme de deux mille écus, dus à la générosité de Canova, ne lui avaient pas même permis de porter à bonne fin les constructions entreprises à l'église des *Convertite*. Dans cette perplexité, les Académiciens font encore appel à la bienveillance du pontife. Mais cette bienveillance, qui n'avait jamais manqué de couronner les vœux de l'Académie, dut se traduire, cette fois, en un acte purement honorifique. Pie VII n'avait pas trouvé dans le Trésor, épuisé par les calamités de l'invasion étrangère, les fonds que, dans toute autre circonstance, il eût prodigués à l'Académie de Saint-Luc; il créa pour ses *Princes* l'ordre chevaleresque *del Moro*. Le pape voulut que le décret apostolique, en date du 23 septembre 1808, eût force rétroactive et que tous les membres de l'Académie de Saint-Luc qui avaient déjà oc-

cupé le siège de la présidence fussent immédiatement revêtus de ce titre honorifique.

L'insuccès de sa requête affligea profondément l'Académie de Saint-Luc, tout en reconnaissant les motifs allégués par le Pontife. Elle n'ignorait pas, en effet, que le Trésor Pontifical avait déjà versé entre les mains de Canova plus de cent mille écus romains pour l'acquisition de toutes les antiquités et objets d'art, dont le *Motu proprio* du 1er octobre 1802 avait interdit l'exportation. On sait que toutes ces antiquités, inscriptions païennes et chrétiennes, tombeaux, sarcophages, autels funéraires, cippes, vases cinéraires, morceaux d'architecture et monuments épigraphiques, statues, fragments de statues, bas-reliefs, etc., furent réunies dans le nouveau Musée Chiaramonti, cette superbe galerie, construite par Raphaël Stern et qui coûta à Pie VII la somme de 2,500,000 francs.

Canova fit alors pour l'Académie de Saint-Luc ce que les circonstances n'avaient pas permis à Pie VII de faire pour elle. Le célèbre sculpteur avait été rappelé à Paris par la dépêche suivante datée de Saint-Cloud: « Je suis autorisé par l'Empereur, Monsieur, à vous inviter en son « nom à vous rendre à Paris pour y faire la statue de Sa « Majesté l'Impératrice. Je suis infiniment flatté, en mon par- « ticulier, d'être chargé de cette commission agréable pour « vous, et je désire beaucoup que rien ne puisse vous empê- « cher de venir. Je vous prie, Monsieur, etc. 14 août 1810: « Le Duc de Frioul. » — Une occasion plus favorable ne pouvait se présenter à Canova pour plaider non seulement la cause de l'Académie, mais aussi celle de Rome et de ses objets d'art, qui tentaient encore la convoitise de Napoléon.

Dans le premier entretien qui eut lieu entre ces deux grands génies, l'Empereur invita Canova à planter sa tente à Paris, où les plus hauts honneurs auraient plu sur lui. L'idée de quitter Rome ne pouvait guère sourire à Canova, et l'Empereur reprit, sur le ton tranchant qui caractérisait habituellement son insistance: « Paris est aujourd'hui l'uni- « que centre qui vous convienne: c'est ici que sont tous les « chefs-d'œuvre antiques: il ne manque que l'Hercule de

« Farnese et, celui-là, nous l'aurons aussi. » — « De grâce, « répondit Canova, que Votre Majesté laisse au moins quel- « que chose à l'Italie. Ces monuments, qui constituent une « collection spéciale, ne sauraient être transportés ni de « Rome ni de Naples. » — « L'Italie a les fouilles pour « se *rattraper*, ajouta Napoléon; j'entends faire pratiquer « des fouilles: dites-moi, le Pape a-t-il beaucoup dépensé « pour les fouilles? » — La réponse de Canova fut un tableau navrant des conditions pénibles de la papauté et de la misère où l'exil du pape et l'émigration qui s'ensuivit avaient plongé la population romaine: « C'est à Votre Ma- « jesté à relever Rome! » s'écria Canova. L'Empereur mit fin à ce colloque par ces mots prophétiques: « Nous en ferons « la capitale de l'Italie, et nous y ajouterons Naples; qu'en « dites-vous? serez-vous content? »

Quelques jours après, la conversation tomba sur une question plus délicate. Napoléon avait laissé échapper sur Pie VII quelques propos qui avaient froissé les sentiments de profonde vénération que Canova professait pour son bienfaiteur. Canova ne put maîtriser son impatience: « Pour- « quoi donc Votre Majesté ne se réconcilie-t-elle pas avec le « Pape? » — « Parce que les prêtres veulent commander par- « tout, se mêler de tout et être maîtres de tout » — « Vo- « tre Majesté, ajouta Canova, ne doit avoir plus rien à re- « douter à cet égard, puisqu'elle est maîtresse de *tout*. » — « Les papes ont tenu dans le terre-à-terre l'Italie et la na- « tion italienne, lorsqu'ils étaient les arbitres de Rome, grâce « aux factions des Colonna et des Orsini. » — « Sans doute, « si les papes avaient eu l'audace de Votre Majesté, ils « auraient eu de bien belles occasions de s'emparer de toute « l'Italie. » — « Il faut ça, il faut ça! » reprit vivement Napoléon, en mettant la main sur son épée, et il ajouta: « Les papes ont bien mal agi en nourrissant le feu de la « discorde en Italie et en se montrant toujours les premiers « à faire appel aux armes des Français et des Allemands; « incapables d'être soldats, ils ont tout perdu. » — « Eh « bien! s'écria Canova, puisqu'il en est ainsi, que Votre Ma- « jesté ne laisse pas empirer nos maux: si Elle ne vient

« sans retard au secours de Rome, l'auguste métropole va « redevenir ce qu'elle fut au temps des papes d'Avignon. « Malgré l'immense quantité d'eau qui alimentait ses nom- « breuses fontaines, les aqueducs s'étant rompus, on vendit « l'eau du Tibre, et Rome ne fut plus qu'un désert. » — L'Empereur ne put dissimuler son émotion : « Pourquoi faut- « il donc qu'on me résiste ? s'écria-t-il avec force ; ne suis- « je donc pas le Souverain de la France, de l'Italie et des « deux tiers de l'Allemagne ? Je suis le successeur de Char- « lemagne : si les papes étaient comme les papes d'alors, « aujourd'hui tout serait arrangé . »[1]

La conversation continua sur cette pente glissante, et Canova ne cessa de répondre à Napoléon, avec cet accent de vérité que n'a jamais compris une âme adulatrice et qui a fait dire à un philosophe italien :

Dove si pregia il vero e la virtù si onora
Parlar puotè un Diogene ad Alessandro ancora.

Ce fut dans un de ces entretiens journaliers que Canova plaida les intérêts des arts en Italie et qu'il assura l'avenir de l'Académie de Saint-Luc. Après avoir exposé à Napoléon le glorieux passé de cet illustre corps, et puis les dures épreuves qu'il subissait alors, faute d'écoles pour l'enseignement et de ressources pour les créer : « Que Votre Ma- « jesté, s'écria-t-il, daigne se passer d'un chanteur et d'une « cantatrice de plus et qu'Elle dote l'Académie de Saint- « Luc ! » L'empereur sourit, et quelques jours après Canova recevait de M. de Menneval, secrétaire du cabinet de Napoléon, un billet ainsi conçu : « Je m'empresse de vous in- « former que Sa Majesté a bien voulu donner la décision « suivante sur les différentes demandes que vous lui avez « présentées :

« 1° L'Académie de Saint-Luc sera logée, avant le « premier décembre prochain, dans un bâtiment du Domaine, « à Rome ;

« 2° Il lui est accordé un revenu de 100,000 francs,

---

[1] *Mémoires* d'Antoine Canova. A. d'Este.

« dont 25,000 francs seront destinés au service de l'Aca-
« démie et 75,000 aux réparations des monuments d'archi-
« tecture antique ;

« 3° Il est accordé un fonds de 300,000 francs, dont
« 200,000 francs pour des fouilles d'objets d'antiquité, et
« 100,000 francs pour encouragement aux artistes. — M. De-
« non doit consulter le Prince de l'Académie pour l'emploi
« de ces sommes.

« 4° La demande du Président de l'Académie de Flo-
« rence, pour la conservation des fabriques renfermant des
« objets d'art, est accordée.

« Telles sont les décisions rendues par Sa Majesté, les-
« quelles vous seront notifiées par les autorités respectives.
« En vous en donnant connaissance, je me trouve heureux
« d'avoir l'occasion de vous renouveler l'hommage de la
« considération particulière et de la haute estime que je
« porte à un homme de votre mérite. — Fontainebleau,
« 7 novembre 1810; — Menneval, secrétaire de S. M. I. R. »

Canova, au comble de la joie, remercia l'empereur et quitta Paris, emportant avec lui le décret officiel, daté du 6 octobre 1810. Entre temps, le général Miollis, gouverneur de Rome, recevait de Paris des instructions formelles pour accueillir favorablement tous les vœux de l'Académie. Il s'occupa, avant tout, du local destiné aux écoles, et son choix tomba sur le superbe palais de Venise et sur le palais impérial des Saints-Apôtres. Mais la Consulta ne permit pas que ces deux monuments fussent détachés des propriétés du Domaine : elle préféra assigner à l'Académie de Saint-Luc le couvent de l'*Ara-Cœli*, qui présentait le double avantage d'avoir à sa portée les Musées du Capitole et de se prêter aux aménagements requis pour les diverses écoles, qui n'attendaient que le décret impérial pour être ouvertes au public. Ce décret fut remis à la Consulte le 23 novembre 1810 ; Napoléon avait tenu scrupuleusement la promesse faite à Canova, qu'avant le 1er décembre l'Académie de Saint-Luc n'aurait rien à envier à l'Académie des Beaux-Arts de Milan. En voici la teneur :

« Article 1er. — Les écoles des Beaux-Arts dépendant

« de l'Académie de Saint-Luc seront composées de seize « chaires, dont six de première classe: deux de dessin pour « le nu; deux de sculpture; une d'architecture civile; une « d'histoire, de mythologie et d'archéologie appliquée aux « arts. — Dix chaires de seconde classe: une de dessin « élémentaire appliqué aux arts mécaniques; une d'anato- « mie; une de géométrie et de perspective appliquée au « dessin; une de gravure sur pierre dure; une de gravure « sur cuivre; une de gravure en médailles; une d'archi- « tecture civile; une d'architecture pratique; une d'hydrau- « lique appliquée aux arts; une de dessin d'ornement. Il y « aura, en outre, trois adjoints: un adjoint au professeur « d'anatomie pour les modèles en cire; un second au pro- « fesseur de dessin pour les modèles d'ornement en plâtre; « le troisième pour la gravure sur bois.

« Article 2. — Le traitement annuel des professeurs de « première classe sera de 1200 francs; celui des professeurs « de seconde classe de 800 francs, et celui des adjoints de « 500 francs. Chaque année, sur un rapport de l'Académie, « il leur sera alloué, sur les fonds de la ville de Rome, des « gratifications qui seront réglées par le Préfet.

« Article 3. — Sur la somme de 25,000 francs accordée « à l'Académie pour les dépenses extraordinaires, il sera « alloué une somme de 8300 francs à titre de fourniture « pour les écoles et de fonds pour les prix des concours.

« Article 4. — Les professeurs seront présentés par « l'Académie de Saint-Luc et, sur l'avis du Maire, nommés « par le Préfet avec l'approbation de la Consulte.

« Article 5. — Un règlement particulier prescrira l'ordre « des études et la discipline des écoles.

« Article 6. — L'établissement aura un Directeur ina- « movible.

« Article 7. — L'ouverture des écoles est fixée au 2 dé- « cembre.

« Article 8. — Le Préfet de Rome est chargé de l'exé- « cution du présent décret qui sera publié dans le *Bulletin.*
« Signés: Comte Miollis, *gouverneur général*; de Gerando, « Janet, Dal Pozzo, et G. Balbe, *secrétaire général.*»

Canova, déjà Président de l'Académie de Saint-Luc et nommé Directeur des nouvelles écoles, fit aussitôt le choix des professeurs qui devaient inaugurer si brillamment l'enseignement des beaux-arts. Nous trouvons à l'école de peinture: Gaspard Landi, Louis Agricola et André Pozzi; — à l'école de sculpture: Albert Thorwaldsen et Maximilien Laboureur; — à l'école d'architecture: Raphaël Stern et Virginio Bracci; — à l'école d'architecture élémentaire: Basile Mazzoli; — à l'école de mythologie et d'histoire: Antoine Guattani; — à l'école d'anatomie: Joseph Del Medico; — à l'école de géométrie, perspective et optique: Pierre Delicati. L'Académie de Saint-Luc était remontée à l'apogée de sa gloire.

Cependant, les biens domaniaux dont les revenus devaient assurer l'avenir des écoles académiques, n'étaient pas encore déterminés. Canova ne pouvait se contenter des fonds administrés par la Consulte: ces ressources purement aléatoires étaient trop sujettes aux oscillations politiques pour offrir une sérieuse garantie. Il voulut combler cette lacune et en écrivit à l'empereur, qui répondit par le décret suivant, daté de Saint-Cloud, le 12 juin 1811: « Napoléon, Empereur « des Français, Roi d'Italie, Protecteur de la Confédération « du Rhin, médiateur de la Confédération helvétique, sur « le rapport de notre ministre des finances, nous avons dé« crété et décrétons comme suit:

« Article 1er — En exécution de notre décret du 6 oc« tobre 1810, sont assignés à la dotation de l'Académie de « Saint-Luc les maisons et revenus domaniaux du dépar« tement de Rome, compris dans les deux états annexés « au présent décret, et produisant un revenu annuel de « 101,473 francs et 64 centimes. *(Suit la désignation des « maisons et des titres de rente.)*

« Article 2. — Les maisons et rentes comprises dans « les états susdits sont données à l'Académie avec franchise « d'hypothèque, et lui appartiendront à partir du 1er jan« vier 1811. Tous revenus et arrérages, échus postérieure« ment au premier janvier, appartiendront à l'Académie, à

« qui sera remis chaque titre de propriété relatif aux mai-
« sons et rentes comprises dans la dotation.

« Article 3. — Nos ministres de l'intérieur et des fi-
« nances, et notre Intendant général de la Couronne sont
« chargés de l'exécution de ce décret. *Signé:* Napoléon; —
« *pour l'Empereur, le Ministre secrétaire d'Etat*: Comte
« Daru. »

L'activité et le zèle de Canova, en ces circonstances, se montrèrent au-dessus de tout éloge. Le couvent de l'*Ara-Cœli*, que la Consulte avait cru convenablement disposé pour servir de siège à cette Académie universelle des Beaux-Arts, ne répondait nullement au but qu'on s'était proposé : l'accès en était incommode, et un demi-million n'aurait pas suffi aux travaux de réparation purement indispensables. Il n'y avait plus, à Rome, d'autre local disponible que celui du collège de l'Apollinaire. L'Académie en fit la demande dans un rapport adressé au comte Daru, intendant général de la Couronne. Quelques mois après, Canova prenait possession de ce local, en vertu d'un décret impérial daté de Saint-Cloud, le 15 novembre 1811, et l'ouverture des écoles avait lieu le 12 mai 1812.

Rien ne troubla le progrès des études jusqu'au jour où, l'étoile de Napoléon s'étant éclipsée, la fortune vint abandonner les armes du Grand Conquérant. Pie VII avait quitté Fontainebleau et rentrait triomphalement dans ses Etats, sous la tutelle de Prohaska, colonel du régiment Radetzki, pendant que Joachim Murat envahissait les Etats pontificaux et que la capitulation du général Miollis livrait Rome aux armes napolitaines. Le gouvernement provisoire, — pendant lequel furent maintenues les dispositions décrétées par Napoléon en faveur de l'Académie, — précéda de deux mois à peine le retour de Pie VII dans sa capitale. L'Académie fut la première à fêter ce joyeux événement; mais, au point de vue de sa mission dans le domaine des arts, on ne saurait lui reprocher d'avoir regretté un instant un gouvernement dont elle avait été comblée de faveurs. Elle perdit, en effet, par la restitution de tous les biens domaniaux aux corporations religieuses qui en avaient été spoliées, non

seulement ses immenses ressources, mais encore le couvent de l'Apollinaire, dont la fondation avait eu pour objet exclusif l'éducation des séminaristes allemands. Ce fut une dure épreuve pour l'Académie de Saint-Luc. Elle dut transporter provisoirement ses écoles à Sainte-Martine, plus tard au rez-de-chaussée du Collège Romain, et, enfin, dans un local assez mal approprié, occupé aujourd'hui par l'Institut Royal des Beaux-Arts.

Bien que ces déplacements successifs eussent légèrement enrayé la marche des études, celles-ci furent portées néanmoins à un degré de perfection qu'ont rarement atteint, partout ailleurs, les institutions de cette nature. L'excellence des écoles de beaux-arts dépend moins de l'aptitude des élèves qui les fréquentent que des personnalités marquantes qui occupent leurs chaires. Or, nous avons vu plus haut à quels hommes éminents Canova avait confié l'enseignement des arts, de la sculpture spécialement, qui fut, peut-être, mieux partagée que la peinture et l'architecture; car, à l'éloquence de Thorwaldsen, qui a illustré cette chaire, venaient se joindre les conseils pratiques du célèbre Canova.

Nous voudrions nous arrêter davantage dans ces écoles, où s'est formée une génération d'artistes, dont la plupart doivent à l'Académie de Saint-Luc la renommée qui s'attache aujourd'hui à leur nom; mais nous avons hâte de rappeler la mission délicate confiée, en 1815, à ce grand corps académique, dans la personne de son Président perpétuel, quand le Saint-Siège voulut reprendre les objets d'art cédés à la France par le traité d'armistice du 26 juin 1796 et le traité de Tolentino du 19 février 1797 [1].

---

[1] Traité d'armistice signé à Bologne le 26 juin 1797. Art. 8. — Le Pape livrera à la République Française cent tableaux, bustes, vases ou statues, au choix des Commissaires qui seront envoyés à Rome, parmi lesquels seront notamment compris le buste de bronze de Junius Brutus et celui en marbre de Marcus Brutus, tous les deux placés au Capitole, et cinq cents manuscrits au choix des mêmes Commissaires.

Traité de Tolentino (19 février 1796). Art. 13. — L'art. 8 du traité d'armistice signé à Bologne, concernant les manuscrits et objets d'art, aura son exécution entière, et la plus prompte possible.

En France, on a vivement reproché à Canova de s'être porté l'avocat de cette cause et, aujourd'hui encore, ce n'est pas sans une expression de dédain que le nom du célèbre statuaire arrive sur quelques lèvres. D'aucuns même ont osé le taxer d'ingratitude, après les honneurs princiers dont il avait été comblé pendant son séjour à Paris.

Quelque peu favorablement que l'on juge cette regrettable négociation contre la foi d'un traité, comment celle-ci pourrait-elle tourner au préjudice du mérite intrinsèque de l'artiste médiateur? « Après tout, dit M. Viardot, Canova « était-il Français ou Italien? Les objets qu'il restituait à sa « patrie n'étaient-ils pas ceux que la force avait pris, que la « force reprenait? Et sa mission fût-elle à blâmer autant qu'elle « est à déplorer, en quoi peut-elle affaiblir le mérite de ses « œuvres? Soyons justes pour le talent comme pour la bra- « voure, même chez nos ennemis. »

Il n'y a donc pas à poursuivre d'un injuste ressentiment l'auguste mémoire de ce grand artiste pour le rôle de médiateur qui lui fut imposé dans la question de la restitution des manuscrits et objets d'art, mission que Canova n'accepta, toutefois, qu'à contre-cœur. Son *Persée* avait remplacé le chef-d'œuvre capital du Vatican, l'*Apollon*, et partout, en Italie, poètes et beaux esprits avaient exalté l'artiste célèbre destiné à consoler Rome des pertes artistiques qu'avaient faites les Etats Pontificaux; jaloux de sa gloire, il quitta Rome avec des sentiments qui firent supposer qu'il ne chercherait pas opiniâtrément à réussir dans des démarches ayant pour but de ramener des objets d'art à la place desquels il avait substitué ses ouvrages. En outre les rapports de la Curie Romaine avec Canova étaient alors froids et réservés, pour des préférences qu'on avait témoignées, au Vatican, à d'autres artistes, et qui avaient blessé son amour-propre. Canova fut, enfin, un envoyé mécontent de ses mandataires.

Ce fut dans les premiers jours du mois d'août 1815 que Pie VII confia à Canova cette haute mission. « Allez, lui « dit ce vénérable pontife, allez remplir le devoir de prince « perpétuel de l'Académie de Saint-Luc. Rome dépose en-

« tre vos mains ses plus chères espérances. » Muni des lettres du pape qui devaient l'accréditer auprès de Louis XVIII en qualité de représentant du Saint-Siège, d'une lettre du Cardinal Consalvi à M. de Talleyrand et d'une supplique aux Puissances alliées où les vœux de l'Académie étaient exprimés avec une éloquence touchante, Canova partit pour Paris, où il arriva le 28 août. Des obstacles en apparence insurmontables et les difficultés les plus imprévues semblèrent compromettre aussitôt le succès de sa mission. Canova, étranger à la tactique diplomatique, en fut tout déconcerté. « Je viens d'ouvrir les négociations, écrivait-il à son ami « D'Este; mais je doute fort de la réussite. Si j'avais vu « aussi clair qu'aujourd'hui dans cette affaire, je n'aurais « jamais entrepris ce voyage. Ce fameux traité (de Tolentino) « n'a jamais été reconnu invalide!.. » C'était, en effet, derrière ce traité que se retranchaient les ministres de Louis XVIII, comme il résulte de la lettre suivante, que le roi de France adressa au pape quelques jours après l'arrivée de Canova :

Très Saint-Père, j'ai reçu la lettre dont Votre Sainteté avait chargé le sculpteur Canova, et par laquelle vous réclamez les objets d'art transportés de Rome à Paris, en vertu des conventions faites avec votre prédécesseur. Dès l'année dernière, j'avais espéré que les raisons particulières qui me déterminèrent à refuser cette demande, faite et abandonnée par le Cardinal Consalvi, m'épargneraient le chagrin de la voir renouveler surtout dans les circonstances actuelles. Ce sont cependant ces mêmes circonstances que les conseillers de Votre Sainteté paraissent avoir jugées favorables. Ils ont sans doute oublié celles dont, avant mon retour en France, vous vous trouviez à portée, Très Saint-Père, de vous prévaloir avec une juste espérance de succès. Votre Sainteté connaît la puissance de l'exemple ; si la France poussa trop loin le droit de conquête, en l'étendant aux objets d'art et de science, ce fut peut-être uniquement pour imiter à la fois et Rome ancienne et Rome moderne. Paris partage aujourd'hui avec cette cité célèbre des trésors qui, quelque part qu'ils soient placés, doivent être considérés comme la propriété commune du monde civilisé. Ce partage est avantageux à l'Europe; les traités l'autorisent. Il est vrai que la France renonce à d'autres acquisitions du même genre, mais elles avaient été faites sans traité, par conséquent à un titre moins légitime,

et des armées nombreuses et irrésistibles sont venues les réclamer. En vous faisant connaître avec franchise, et la peine que m'a causée la mission du sculpteur Canova et les motifs qui m'empêchent de la favoriser, j'ai la confiance que Votre Sainteté, éclairée sur le véritable état de la question, préfèrera de me donner d'autres occasions de lui prouver mon désir de faire tout ce qui peut lui être agréable et de lui renouveler les assurances du respect filial avec lesquelles je suis

Très Saint-Père,

Votre dévot fils,
Louis.

Paris, le 20 septembre 1815.

Cette lettre provoqua au Vatican une vive inquiétude. Le pape, intimidé, eût voulu arrêter les négociations ; mais le cardinal Consalvi s'y opposa avec obstination. Suivant de nouvelles instructions qu'il reçut de Rome, Canova se tourna alors vers les Puissances alliées, qui n'hésitèrent pas à appuyer la résistance du Duc de Richelieu. « J'entends que rien ne soit enlevé à la France sans le « consentement spontané du Roi », écrivait l'empereur de Russie, dans un Mémoire laissé aux alliés en quittant Paris pour aller passer une revue. Il n'en fallut pas davantage pour porter le dernier coup au découragement de Canova, qui écrivit à son ami : « Je n'ai rien obtenu et « je n'obtiendrai rien. Je suis si désolé, en pensant que je « devrai retourner à Rome les mains vides, que si vous « m'écriviez que *tout mon atelier est devenu la proie des « flammes et qu'il ne me reste plus rien pour ma subsis- « tance*, mon amertume ne serait rien à côté des angois- « ses que j'éprouve aujourd'hui. Si du moins je pouvais re- « venir avec l'*Apollon* et la *Transfiguration !* ces deux « objets suffiraient seuls à sauver mon honneur [1]. »

Canova avait épuisé en vain les considérations les plus éloquentes, dictées par son patriotisme et son amour pour les arts ; il ne lui restait plus qu'à attaquer de front le traité de Tolentino. C'est ce qu'il fit par une note diplomatique, dans laquelle il attribua un caractère de représailles à la

---

[1] *Mémoires* de la vie de Canova, pag. 204.

campagne de l'armée d'Italie dans les Etats Pontificaux, pour l'hospitalité accordée par le Saint-Siège aux religieux émigrés, et pour l'accueil paternel que le Chef de l'Eglise n'avait pas cru devoir refuser aux Princesses royales. Il rappela les dures conditions du traité de Tolentino, la seconde invasion de armées républicaines dans les Etats de l'Eglise, sans la moindre cause légitime et contrairement à la foi du traité; l'occupation de Rome, les humiliations dont le pape fut agoni et, enfin, la déposition du pontife proclamée le 5 germinal, an VI, par le général Masséna et annoncée officiellement par le Directoire, dans le *Moniteur* du 24 germinal. Ce document, rédigé sur un Mémoire élaboré au Vatican, fit ressortir la violation du traité de Tolentino par celui-là même qui l'avait imposé et gagna à la cause du Saint-Siège l'empereur François d'Autriche et le roi Frédéric-Guillaume de Prusse.

Sur ces entrefaites, Guillaume Hamilton, vice-secrétaire au conseil d'Etat britannique, ayant prié lord Castelreagh de considérer comme intérêt national la demande de Pie VII, le duc de Wellington, alors ministre de la Grande-Bretagne, envoya à la Cour des Tuileries une note, publiée par les *Débats* du 18 octobre 1815, qui appuyait énergiquement les droits de Rome. A cette pression officieuse de l'Angleterre vinrent enfin s'ajouter les vœux de l'opinion publique, qui se manifestèrent dans toute la presse, sous forme de brochures, dont la plus remarquable fut celle de M. Quatremère de Quincy, sous ce titre : *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie et la spoliation de ses collections, galeries, musées*, etc.

Canova put alors se flatter d'un premier succès. Les Puissances alliées avaient convenu qu'on en viendrait à une transaction, quand une circonstance imprévue vint précipiter la solution du différend. L'empereur d'Autriche, qui avait revendiqué les objets d'art de Parme et de Modène, en invoquant à son tour la violation de l'armistice, avait obtenu à *huis-clos* la restitution totale de ces objets, tandis que les Prussiens, en dehors de toute négociation, reprenaient de

force tout ce qui leur avait été enlevé. Canova se prévalut aussitôt de ce précédent et, après avoir démontré que le traité de Tolentino se trouvait dans des conditions identiques à celles de l'armistice de Parme, il finit par arracher aux alliés l'autorisation de retirer du Musée Royal de Paris tous les objets d'art, « tableaux, statues, bustes, groupes, « vases étrusques, etc., provenant des Etats Ecclésiastiques, « à l'époque de la Révolution. »

Comme il n'est pas sans intérêt de rappeler quels furent les trésors artistiques dont la France eut à déplorer la perte, nous reproduisons ci-après la note officielle rédigée à Paris, à mesure que Canova retirait ces objets d'art.

ANTIQUITÉS DE ROME.

Capitole. — *Junius Brutus*, bronze; *Le Tireur d'épine*, figure en bronze; *Ariane*, buste en marbre; *Marcus Brutus*, buste en marbre; *Vénus*, figure en marbre; *Gladiateur mourant; Amour et Psyché*, groupe; *Antinoüs*, statue; *Junon*, statue; *Vestale portant le feu sacré; Junon; Flore* du Capitole; *Le Faune en repos; Apollon au griffon;* l'*Antinoüs* ou porteur égyptien.

Vatican. — *Le poète Ménandre; Guerrier* dit *Phocion; Adonis; Vénus accroupie; Antinoüs*, buste colossal; *Adrien*, buste colossal; *La Comédie*, hermès colossal; *La Tragédie*, hermès colossal; *Amazone*, statue; *Mercure* dit l'*Antinoüs du Belvédère;* L'*Hercule Commode; Discobole couché; Sardanapale; Jules César en Pontife; Apollon Musagète; Uranie*, statue; *Polymnie*, statue; *Calliope*, statue; *Euterpe*, statue; *Clio*, statue; *Thalie*, statue; *Melpomène*, statue; *Erato*, statue; *Terpsichore*, statue; *Sextus Empiricus*, statue; *Discobole debout; Minerve*, buste; *Jupiter Sérapis*, buste colossal; *L'Océan*, buste colossal; *Isis salutaire; Méléagre;* buste colossal de *Ménélas; Cérès*, petite figure; *Uranie*, petite figure assise; *Cupidon* ou l'*Amour grec; Le Torse* du *Belvédère; Pâris* ou ministre de Mithras; *Caton et Porcia; Jupiter*, buste colossal; *Apollon du Belvédère; Laocoon*, groupe; *Posidipe*, statue assise; *Cléopâtre* ou plutôt *Ariane*, statue couchée; *Un grand vase* en basalte, orné de mascarons; *Cérès*, figure colossale; *Un siège* en rouge antique; *Le Nil*, figure colossale; *Melpomène*. figure colossale; *Douze vases étrusques*, dont six de grande proportion et six de moyenne grandeur.

TABLEAUX.

La Transfiguration, de Raphaël; *La Communion de Saint Jérôme*, du Dominiquin; *Sainte Pétronille*, du Guerchin; *L'incrédulité de Saint Thomas*, du Guerchin; *Le Christ porté au tombeau*, du Caravage; *Le martyre de Saint Pierre*, du Guide; *La Fortune*, du Guide; *Le martyre de Saint Erasme*, du Poussin; *Martyre des Saints Processe et Martinien*, de Valentin; *Le miracle de Saint Grégoire*, d'Andrea Sacchi; *La Sainte Famille*, de B. Garofolo; *La Vierge, Saint François, Saint Jean et un ami de l'auteur*, de Raphaël; *L'Assomption de la Vierge*, de Raphaël; *La Résurrection de Jésus*, du Pérugin.

Toute cette riche collection faisait partie de la cession imposée au Saint-Siège par le traité de Tolentino. Sur les cent objets qui étaient arrivés à Paris, Canova en laissa vingt-trois au Musée Royal et une admirable peinture d'Annibal Carrache, représentant le *Christ au tombeau soutenu par la Vierge*, qui faisait partie de l'ameublement du Palais Royal. Ce fut un trait de générosité de Pie VII, qui voulut, par ces dons précieux [1], adoucir l'amertume qu'éprouva Louis XVIII, en voyant ces prodiges d'art reprendre le chemin de l'Italie.

Canova retira, en même temps, les objets d'art qui avaient été enlevés aux principales villes des Etats Pontificaux, pendant la seconde invasion. Cependant, tous ne furent pas retrouvés et plusieurs eurent, sans doute, le sort des gobelins, qui, ayant échappé à la surveillance du gouvernement, furent vendus à fort vil prix à des juifs de Livourne. Rome perdit, ainsi, douze tableaux, dont six dus au pinceau de Vasari. Voici, d'ailleurs, la liste de ces objets, réclamés officiellement par le Saint-Siège, avec les annotations faites, à Paris, par M. Lavallée, secrétaire général du Musée Royal :

---

[1] Parmi les objets laissés au Musée du Louvre, les plus remarquables sont : *Le Tibre*, figure colossale ; *Trajan*, statue assise ; *Démosthène*, statue assise; *Auguste en habit de Consul*; *le tombeau des Néréides; une idole égyptienne* ou *Isis*, en basalte ; *Melpomène*, figure colossale, et *Pallas*.

CENTO.

Jésus remettant les clefs à Saint Pierre, du Guerchin. — Enlevé le 4 octobre (1815).

Saint Jérôme dans le désert, du Guerchin. — Laissé à l'église de la Madeleine.

Le Christ apparaissant à la Vierge, du Guerchin. — Enlevé le 3 octobre.

La Gloire de tous les Saints, du Guerchin. — Placée au Musée de Toulon.

La Pénitence de Saint Pierre, du Guerchin. — Enlevée le 4 octobre.

Saint Bernard, du Guerchin. — (Ce tableau n'est point au Musée. Il aura été probablement envoyé dans un département sous une autre désignation).

Saint Benoît et Saint François, du Guerchin. — Laissé au Musée comme faisant partie de l'ameublement du palais du roi.

La Vierge et l'enfant Jésus, de Hercule Gennari. — Au palais de Strasbourg.

La Vierge, Jésus, Saint François, Saint Joseph et un donateur, de L. Carrache. — Enlevé le 4 octobre.

La Vierge et l'enfant Jésus, du Guerchin. — Enlevé le 4 octobre.

Saint Joseph, Saint Augustin et Saint Louis, du Guerchin. — Au Musée de Bruxelles.

La Madeleine pénitente, de Gennari. — Enlevée le 4 octobre.

BOLOGNE.

Le Massacre des Innocents, du Guide. — Enlevé le 2 octobre.

Saint Hyacinthe et la Vierge, de L. Carrache. — Laissé au Roi.

Sainte Cécile, de Raphaël. — Enlevée le 2 octobre.

La Vierge, Saint Michel, Saint Jean, du Pérugin. — Enlevée le 3 octobre.

L'Annonciation (en deux parties), d'Annibal Carrache. — Enlevée le 16 octobre.

L'Institution du Rosaire, du Dominiquin. — Enlevée le 3 octobre.

La bienheureuse Vierge, attribuée à Garofolo. — (N'est jamais venue au Musée Royal).

Trois tableaux (sujets inconnus), attribués à l'Albano. — Id.

Une Sainte Famille, école du Guerchin. — Id.

Des Anges, de Masteletta. — Id.

Une tête, école du Guide. — Id.

Une bienheureuse Vierge, école des Carraches. — Id.

Le martyre de Sainte Agnès, du Dominiquin. — Enlevé le 3 octobre.

La Vierge et Jésus apparaissant à Saint Bruno, du Guerchin. — Enlevé le 3 octobre.

La Communion de Saint Jérôme, d'Auguste Carrache. — Enlevé le 3 octobre.

Saint Félix et Saint Guillaume, du Guerchin. — Enlevé le 18 octobre.

L'Assomption de la Vierge, d'Auguste Carrache. — Enlevé le 3 octobre.

Jésus portant sa croix, du Guide. — Au Musée de Toulon.

Saint Bernard recevant sa règle de la Vierge, du Guerchin. — Au Musée de Bordeaux.

La Circoncision, du Guerchin. — Au Musée de Lyon.

La Résurrection, d'Annibal Carrache. — Laissée au Musée comme faisant partie de l'ameublement du Roi.

La Vierge, Sainte Marguerite, etc., du Parmesan. — Au Musée de Dijon.

La Naissance de la Vierge, de Tiarini. — Enlevée le 18 octobre.

La Conception de la Vierge, de Tiarini. — Laissée au Roi.

La Vocation de Saint Mathieu, de L. Carrache. — Enlevée le 3 octobre.

Job sur son trône, recevant des présents, du Guide. — A l'église de Notre-Dame de Paris.

La Vierge, le Christ mort et les saints protecteurs de la ville de Bologne, du Guide. — Enlevée le 3 octobre.

FOLIGNO.

Un tableau dans le style gothique (composé de plusieurs compartiments), de l'Alunno. — Enlevé le 29 octobre.

CITTÀ DI CASTELLO.

La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte Cécile, de L. Signorelli de Cortone. — Laissée à la garde de M. le sous-préfet Spada.

TODI.

L'Assomption de la Vierge, du Pinturicchio. — Enlevée le 29 octobre.

La Vierge, du Pinturicchio. — Ce tableau n'a pas été retrouvé.

LORETTE.

La Naissance de la Vierge, d'Annibal Carrache. — Dans le palais du Roi.

L'Annonciation, du Baroccio. — Enlevée le 29 octobre.

Jésus-Christ devant Pilate. — Placé au Musée de Rouen.

Le Baptême de Jésus. — N'est jamais venu au Musée Royal.

La Visitation, du Baroccio. — N'est jamais venu au Musée Royal. Un tableau du même sujet, apporté de Vienne en 1809, a été remis au commissaire pour cette capitale.

Saint Jean dans le désert, de Raphaël. — N'est jamais venu au Musée Royal.

Un tableau de l'école du Guide. — Id.

Saint François d'Assise, du Baroccio. — Id.

Saint Jérôme. — Id.

Un portrait. — Id.

PÉROUSE.

La Vierge, Saint François et Saint Antoine, de Pâris Alfani. — Enlevé le 18 octobre.

La Foi, l'Espérance et la Charité, de Raphaël. — Tableau enlevé le 21 octobre.

L'Annonciation, l'Adoration des Rois et la Présentation au Temple, de Raphaël. — Enlevé le 21 octobre.

L'Assomption de la Vierge, du Guide. — Au Musée de Lyon.

Saint Michel, de P. Pérugin. — Au Musée de Grenoble.

Saint Barthélemy, de P. Pérugin. — A l'église de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

Saint Jean l'Evangéliste, de P. Pérugin. — Au Musée de Toulouse.

La bienheureuse Vierge, de P. Pérugin. — Au Musée de Strasbourg.

Saint Sébastien et un autre Saint, de P. Pérugin. — Au Musée de Lyon.

Saint Augustin et Saint Roch, de P. Pérugin. — N'est pas venu au Musée de Paris.

La Déposition de la Croix. — Au Musée de Marseille.

Saint Augustin, un Cardinal et la Vierge, du Pérugin. — Au Musée de Bordeaux.

Sainte Catherine, la Vierge et Saint Augustin, du Baroccio.

— Laissée par M. Canova comme faisant partie de l'ameublement du Palais du Roi.

La Vierge et les saints protecteurs de la ville de Pérouse, de P. Pérugin. — Enlevé le 2 octobre.

La famille de la Vierge, de P. Pérugin. — Au Musée de Marseille.

La Résurrection ou l'Ascension, de P. Pérugin. — Au Musée de Lyon.

L'Adoration des Rois, *la Résurrection*, *le Baptême de Jésus*. de P. Pérugin. — Ces trois tableaux, formant le gradin du tableau ci-dessus, sont au Musée de Rouen.

Le Prophète Isaïe, de P. Pérugin. — Au Musée de Nantes.

Le Prophète David, de P. Pérugin. — Au Musée de Nantes.

Le Père Eternel, de P. Pérugin. — Eglise Saint-Gervais de Paris.

La Déposition de Croix, école de Raphaël. — Enlevée le 29 octobre.

La Vierge et plusieurs Anges, de P. Pérugin. — N'est jamais venue au Musée.

Saint Benoît, *Saint Placide*, *Sainte Cécile*, de Raphaël. — Ces trois tableaux, dans un même cadre, ont été enlevés le 29 octobre.

La Descente de la Croix, de Baroccio. — Enlevée le 3 octobre.

Le Mariage de la Vierge, de P. Pérugin. — Au Musée de Caen.

L'Assomption de la Vierge couronnée dans le ciel, tableau en deux parties, de Raphaël. — Enlevé le 2 octobre.

La Visitation de la Vierge, du Rosso. — Laissée au Musée comme faisant partie de la collection du premier Muséum.

La Nativité, *dite de l'Herbette*. — Enlevée le 16 octobre.

L'Immaculée Conception, de Sassoferrato. — Placée dans les appartements du Roi.

La Vierge et divers Saints. — Laissée à Pérouse à la garde du sous-préfet Spada.

Jésus qui dispute avec ses docteurs, d'inconnu. — Enlevé le 29 octobre.

Le Martyre de plusieurs Saints, d'inconnu. — Enlevé le 29 octobre.

Un tableau représentant trois sujets de la vie de Saint Nicolas, de Fr. Angelico.

Autre tableau représentant le même sujet de la vie de Saint Nicolas, de Fr. Angelico. — Ces deux tableaux ont été enlevés le 16 octobre.

La Vierge, *Jésus et quatre Saints*, de l'Ingegno d'Assisi. — Laissée au Roi.

Le Mariage de Sainte Catherine, d'Orazio Alfani. — Laissé au Roi.

Jésus, la Vierge et Saint Jean, de Pinturicchio. — Laissé au Roi.

Deux tableaux peints en détrempe, représentant, l'un, Saint Bernardin de Sienne ressuscitant un jeune homme; l'autre, un enfant, du Pisanello. — Enlevés le 21 octobre.

PESARO ET FANO.

Jésus-Christ donnant les clefs à Saint Pierre, du Guide. — M. d'Este a enlevé, le 29 octobre, un petit tableau sur cuivre représentant ce sujet, et que l'on croit être celui de Pesaro.

Saint Jean, du Guerchin. — Au Musée de Strasbourg.

La Circoncision, du Baroccio. — A l'église Notre-Dame de Paris.

Saint Pierre et Saint André, du Baroccio. — Au Musée de Bruxelles.

L'Annonciation de la Vierge, du Baroccio. — Au Musée de Nancy.

Sainte Micheline, du Baroccio. — Enlevée le 29 octobre.

La Vierge et l'enfant Jésus, de Paul Véronèse. — Au Musée de Dijon.

Saint Thomas, Saint Jérôme et la Vierge, du Guide. — Au Musée de Bruxelles [1].

Le Christ mort et la Vierge, de Gentile Bellini. — Enlevé le 29 octobre.

Le Père Eternel, du Guide. — Au Musée de Dijon.

En parcourant cet état, certifié par M. Lavallée conforme aux procès-verbaux dressés au Musée Royal, nous avons vu combien fut grande la générosité de Pie VII, qui, dans ses instructions secrètes, avait chargé Canova de laisser à la France quelques objets d'art, et de ne pas retirer les tableaux déjà placés dans les églises et dans le Palais du Roi, quels qu'eussent été le mérite de ces œuvres et celui de leur auteur. Ainsi, sur les cent quinze tableaux classiques enlevés à Cento, Bologne, Foligno, Città di Castello, Todi, Lorette, Pérouse, Pesaro et Fano, trente-neuf restèrent en France, dans le palais du Roi, dans les églises

---

[1] Ce tableau fut recouvré par Alexandre d'Este.

de Paris et dans les Musées des départements. Quant à ceux que M. Lavallée déclara n'être pas parvenus au Musée Royal, il n'a pas été possible d'en retrouver la trace.

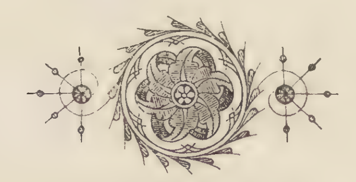
En dehors des tableaux enlevés officiellement, on constata la disparition d'autres peintures, dont on n'a pu également retrouver la trace. Il en manqua soixante, au Vatican, dont quelques uns fort précieux, comme les *Epousailles de la Vierge*, du Titien; *la Vierge et l'enfant Jésus*, de Romanelli; *Saint Jean Baptiste dans le Désert*, peinture sur nacre, de la première manière de Raphaël: *un Saint François d'Assise*, du Baroccio; *Le Bienheureux Marcelin, la Vierge et un ange*, du Guerchin; *une Sainte Famille, Saint Thomas d'Aquin et Saint Philippe de Neri*, de l'Albano; *Sainte Rosalie, Sainte Catherine, la mort de Saint Joseph, les Epousailles de la Vierge*, quatre tableaux de l'Albano; *La Conception*, de Guido, et *Saint-Jean Baptiste*, du Guerchin. — Quant aux objets d'art qui avaient été soustraits aux familles princières Albani et Braschi, ils restèrent à l'étranger, à l'exception d'un *Antinoüs*, demi-figure en bas-relief, qui revint à Rome. Ceux de la famille Braschi, récupérés par Canova, furent vendus, à Paris, par le prince Charles Albani, et par suite disséminés en France, en Bavière et en Allemagne. Enfin, Canova obtint aussi la restitution des codes, manuscrits, médailles d'or, d'argent et de bronze, etc., qui avaient été enlevés à la Bibliothèque du Vatican, à l'Institut de Bologne et aux archives de Ferrare, de Pesaro et de Fano. La plupart de ces documents précieux furent retrouvés à la Bibliothèque Royale par l'abbé Marini, qui avait été chargé de cette mission.

Il n'entre pas dans notre sujet de décrire l'enthousiasme du peuple romain en voyant rentrer à Rome tous ces trésors. Nous tenons cependant à rappeler que tableaux et statues parvinrent à leur nouvelle destination dans le meilleur état, à l'exception du groupe de Laocoon, dont la figure principale eut à souffrir d'un accident arrivé sur le Mont-Cenis, le 23 novembre 1815. Le char qui portait le chef-d'œuvre d'Agésandor, de Rhodes, s'étant renversé, à cause des neiges abondantes qui rendaient la route impraticable, il s'en-

suivit une cassure de quelques centimètres de largeur au bas ventre, et une lésion transversale, de bas en haut, qui laboura la poitrine jusqu'à la partie inférieure du bras gauche. Il est donc inexact que ces objets d'art aient eu à souffrir de la malveillance des Français, comme on s'est plu à le répéter depuis. S'il y eut quelque ombre de ressentiment, à l'heure même de la restitution, celui-ci ne se traduisit que par une espèce de grève des hommes de peine et des emballeurs, favorisée par le Duc de Richelieu.

La mission de Canova eut donc un succès éclatant, dont les circonstances exceptionnelles qui le favorisèrent en atténuèrent, toutefois, considérablement le mérite. Pie VII et son premier ministre, le cardinal Consalvi, voulurent en témoigner leur gratitude à l'heureux négociateur : Canova fut fait marquis d'Ischia, avec jouissance d'une pension annuelle de trois mille écus, dont il s'empressa de doter l'Académie de Saint-Luc.

A la période d'agitations et de troubles que Rome eut à traverser succédèrent, enfin, le calme et la paix. Rome vit la sève de la vie intellectuelle remonter avec une vigueur nouvelle et les arts s'épanouir avec plus d'éclat que jamais, toujours sous la tutelle vigilante de l'Académie de Saint-Luc.





CHAPITRE VIII

Revision des règlements statutaires, sous la présidence de Gaspard Landi. — Statuts Canova. — Confirmation par Pie VII des anciens privilèges de l'Académie.

En 1817, sous la présidence perpétuelle de Canova, la direction administrative de l'Académie fut confiée au peintre Gaspard Landi. Ce fut sous cette présidence que la Compagnie Romaine opéra une revision complète de ses Statuts. Les modifications qui avaient été apportées à l'Institution par Canova, grâce à la munificence de Napoléon Ier, nécessitaient, en effet, une organisation disciplinaire spéciale, de nature à assurer le fonctionnement régulier des nouvelles écoles. Ces Statuts, que nous reproduisons ci-dessous en traduction, régissent aujourd'hui encore l'Académie de Saint-Luc.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA CONSTITUTION DU CORPS ACADÉMIQUE ET DE SON CONSEIL PERMANENT.

Article premier. — L'Académie est instituée pour l'enseignement et le progrès des beaux-arts ; pour honorer le mérite de ceux qui les exercent avec distinction, en les admettant dans son sein ; pour veiller à la conservation des

monuments publics existant à Rome et dans l'Etat Pontifical [1]. Elle sera composée d'un Président, d'un vice-Président, de l'ex-Président, d'Académiciens titulaires (*di merito*) et d'Académiciens honoraires. L'uniforme des premiers est l'uniforme dit de *ville*. — Les anciennes fonctions de Prince de l'Académie ont été perpétuées dans la personne de M. le marquis et chevalier Antoine Canova, sculpteur, avec le privilège d'occuper la place d'honneur dans les réunions académiques, de donner deux votes dans les délibérations, de signer les diplômes et de convoquer les assemblées générales ou particulières.

Art. II. — Les Académiciens titulaires seront choisis parmi les peintres, sculpteurs et architectes les plus distingués, et les artistes d'un rare talent dans les arts qui dérivent du dessin. A l'avenir, le nombre des Académiciens titulaires *(di merito)*, domiciliés à Rome, sera fixé à douze par classe (peinture, sculpture et architecture) et à vingt pour les étrangers) ; dans les arts secondaires (portraits, paysages, gravure sur pierres dures, sur acier ou sur cuivre), il ne pourra y avoir que quatre membres pour chaque branche, y compris les étrangers. La résidence à Rome est obligatoire pour les membres qui composent le Conseil. Le nombre des Académiciennes titulaires qui pourront être admises n'est point limité.

Art. III. — Le nombre des Académiciens honoraires sera également illimité. Ils seront présentés à la *Congrégation* du Conseil par le Président, comme sujets fort distingués, et devront être élus à la majorité des voix.

Art. IV. — Parmi les Académiciens titulaires, il sera formé un Conseil de vingt-quatre membres, y compris le Président, le vice-Président et l'ex-Président, choisi, à raison de huit pour chaque classe, parmi les peintres d'histoire,

---

[1] Il y a aujourd'hui, en Italie, des commissions spéciales nommées par le gouvernement afin d'exercer une vigilance suivie sur les antiquités de la péninsule. Toutefois, dans les circonstances de haut intérêt artistique, on a presque toujours recours à l'Académie de Saint-Luc, comme nous le verrons dans la suite de cet ouvrage.

les sculpteurs en marbre et les architectes, généralement reconnus pour artistes de haute distinction et recommandables par leur gravité; ils ne devront pas avoir moins de trente ans. Ces vingt-quatre membres formeront la *Congrégation* académique du Conseil.

Art. V. — Le Conseil sera chargé de l'administration de toutes les propriétés de l'Académie; des diverses élections, des règles à établir pour la bonne direction des études et des concours; d'exercer sa vigilance sur la conduite des professeurs et des employés et, enfin, de veiller à la conservation de tous les objets de peinture, sculpture et architecture appartenant à l'Académie. — Afin que le Corps académique ne soit nullement préjudicié en ce qui concerne le privilège de l'expertise judiciaire accordé par l'article 7 du Bref de Pie VI, en date du 12 juin 1795, aucun Académicien titulaire ne pourra émettre son avis particulier, ou délivrer des certificats en matière artistique, à moins qu'il ne soit au service exclusif de ceux qui auront besoin de ces certificats.

Art. VI. — Le Président, le vice-Président et l'ex-Président présideront les assemblées. Ils seront pris alternativement dans la peinture, la sculpture et l'architecture. La durée de leurs fonctions sera d'une année, après laquelle le vice-Président passera Président et l'on pourvoira à l'élection du nouveau vice-Président. La *Congrégation* académique du Conseil aura la faculté de réélire le Président et, réciproquement, le vice-Président, pendant deux et même trois ans.

Art. VII. — Le Président est le premier représentant de l'Académie; il occupe toujours la place d'honneur, convoque les assemblées extraordinaires et les séances particulières; il a deux voix dans toutes les délibérations (à moins que le Prince perpétuel ne soit présent); il distribue les prix, nomme les Commissions, appose sa signature à toutes les délibérations académiques, après chaque séance, ainsi qu'aux patentes, admissions, mandats de payement, contrats et rôles, avec le concours du vice-Président et de son prédécesseur immédiat. Il exerce sa vigilance sur l'é-

glise de Saint-Luc, sur les ornements et vases sacrés, sur les salles de l'Académie et sur toutes les fonctions des professeurs et du personnel attaché à l'Académie.

Art. VIII. — Le Président et le vice-Président seront suppléés, en cas d'absence, par l'ex-Président et, à défaut de celui-ci, par le Secrétaire du Conseil, qui jouira de toutes leurs prérogatives.

Art. IX. — Un Econome, choisi parmi les membres du Conseil, sera chargé de l'administration de toutes les propriétés de l'Académie, quelle que soit leur nature. Il en rédigera un inventaire qui sera déposé dans les archives; il veillera au parfait état de conservation de ces propriétés, et il en percevra les revenus; sur l'ordre du Président, revêtu de la signature du vice-Président et du Secrétaire du Conseil, il fera exécuter le payement des indemnités et des mandats; enfin, il sera tenu à une comptabilité des plus exactes qui sera soumise au Conseil, à la fin de chaque semestre. Tous les mois, à la réunion du Conseil, il remettra au Président un compte-rendu sommaire de son administration. Afin de faciliter l'expédition de toutes les affaires, il pourra convoquer, chaque semaine, le personnel attaché à l'Académie; tous les membres du Conseil pourront, à leur gré, assister à cette réunion. Ces sortes de réunions serviront à préparer les ordres du jour à proposer au Conseil, seul compétent pour régler, en définitive, toutes les affaires de l'Académie.

Art. X. — Le Secrétaire sera choisi dans le Conseil. Mais, comme ces fonctions nécessitent une occupation constante, incompatible avec celles d'un artiste, le Conseil pourra lui adjoindre un homme de lettres qui, moyennant un traitement convenable, sera chargé de toutes les affaires relatives à ces fonctions. Le premier aura le titre de *Secrétaire du Conseil*, et le second prendra celui de *Secrétaire de l'Académie*. L'un et l'autre devront intervenir aux assemblées générales et à celles du Conseil.

Art. XI. — Le Secrétaire du Conseil sera renouvelé tous les trois ans; il n'aura pas de traitement; mais, en compensation de ses bons offices, il lui sera décerné une

médaille d'or. Il veillera à ce que la Bibliothèque, les Archives, le Secrétariat et tous les registres soient tenus d'une manière parfaitement régulière, et prescrira tout ce qu'il jugera se référer à l'administration de ces importantes fonctions; il assistera aux assemblées, où il occupera la première place après celle de l'ex-Président.

Art. XII. — Le Secrétaire de l'Académie agira de concert avec le Secrétaire du Conseil; il devra se trouver le premier à toutes les assemblées, en fera les convocations et prendra note des membres présents; il signera les registres des décisions académiques et, le lendemain, il communiquera, par écrit, aux académiciens les soins respectifs qui leur auront été confiés; il apposera sa signature sur les diplômes d'admission. Il tiendra le livre des procès-verbaux, qui seront signés par le Président à la fin de chaque séance. Il aura la garde du sceau, des Archives et de la Bibliothèque de l'Académie. Il ne pourra communiquer à personne, en dehors du Conseil, la lecture des livres et registres, ni donner communication d'aucun document, ni autoriser des extraits des archives, sans une décision spéciale du Conseil, et cela sous peine de destitution. A chaque proposition qui se fera dans les assemblées, il donnera lecture de l'article des Statuts qui pourrait y avoir quelque rapport. A la mort d'un académicien, il recueillera des documents sur sa vie et ses œuvres, afin d'en rédiger un éloge funèbre qui sera lu dans une assemblée générale et déposé ensuite aux Archives.

Art. XIII. — Bien que chaque membre du Conseil ait non seulement le droit, mais encore le devoir de rappeler, le cas échéant, à l'observance des Statuts et des règlements, et de veiller à ce que les professeurs et les employés remplissent les devoirs qui leur incombent, le Conseil nommera, parmi ses membres, six Censeurs, deux par classe; ceux-ci veilleront, pendant trois ans, à ce que les Statuts soient scrupuleusement observés par le personnel des employés, sans exception de sorte; ils s'occuperont, avant tout, du bon ordre, de l'exactitude et du progrès que réclame l'instruction publique, but principal que s'est proposé l'Académie.

Ces Censeurs feront leurs rapports au Président, qui en référera au Conseil, afin que celui-ci puisse prendre les mesures qu'il croira opportunes.

L'article XIV est relatif aux derniers devoirs que les Académiciens rendront à leur Président ou à leurs collègues passés à meilleure vie.

Art. XV. — Chacun des membres du Conseil qui assisteront aux séances, recevra un jeton de présence en argent. Les jetons de présence des membres absents seront répartis entre les membres présents, pourvu que ceux-ci aient assisté à l'ouverture de la séance.

Enfin, l'article XVI, et dernier de ce chapitre, contient les dispositions relatives aux nominations à vie.

CHAPITRE II.

DES CONGRÉGATIONS ACADÉMIQUES, DE CELLES DU CONSEIL ET DES ÉLECTIONS.

Article premier. — Les Congrégations (ou Assemblées) générales de l'Académie auront lieu chaque mois; on s'y occupera de tout ce qui peut contribuer au progrès des arts et du choix des académiciens titulaires, des professeurs et des employés proposés par le Conseil. — Les Congrégations du Conseil se tiendront également chaque mois; on s'y occupera de tout ce qui concerne les arts, l'administration et les élections. Elles ne sont suspendues que pendant le mois d'octobre... [1].

Art. II. — Toute délibération académique sera non avenue, s'il n'y a pas au moins douze membres présents et si elle n'est approuvée par les deux tiers des voix.

Art. III. — Tout membre du Conseil qui s'abstiendra d'assister aux réunions six fois consécutives, et sans légitimer son absence par des raisons de force majeure, sera considéré comme démissionnaire et l'on procèdera à son remplacement.

---

[1] Cet article contient ensuite quelques dispositions relatives à des détails de comptabilité.

Art. IV. — Comme il est du plus grand intérêt que les opinions émises dans les Congrégations, ainsi que les votes sur les délibérations soient tenus secrets, le Conseil suspendra et jugera formellement tout conseiller qui manquera aux engagements pris, le jour de son admission, et dont ci-après la formule:

« *Moi N. N. je promets à l'insigne Académie de Saint-*
« *Luc de coopérer efficacement au progrès des Beaux-Arts*
« *du Dessin, à l'utilité et à l'accroissement de l'Académie,*
« *en observant ses Statuts et ses traditions, en gardant le*
« *secret de tout ce qui sera traité ou discuté dans les Con-*
« *grégations et toutes réunions, et en donnant librement*
« *mon vote.* »

Art. V. — Tout projet à présenter aux Congrégations, pour affaires de haute importance, devra être porté par écrit et distribué aux académiciens, afin que ceux-ci puissent en approfondir l'examen et mûrir leur délibération pour la séance suivante, à moins qu'il ne s'agisse d'affaires d'urgence. — Quiconque aura pris la parole sur quelque objet que ce soit, ne pourra être interrompu jusqu'à ce qu'il ait terminé son discours. L'exécution de cet article est particulièrement confiée au Secrétaire du Conseil, qui devra connaître d'avance les personnes inscrites pour prendre la parole.

Art. VI. — Pour l'élection du vice-Président, chaque membre du Conseil portera par écrit, sous sa propre signature, le nom du candidat qu'il propose, choisi parmi ses collègues. Les trois candidats qui auront obtenu le plus de voix seront de nouveau proposés à la Congrégation générale suivante, dans des bulletins de vote signés par les électeurs. Celui qui aura obtenu le plus grand nombre de voix sera élu vice-Président. Il sera procédé de la même manière aux élections de l'Econome, des Secrétaires et des Professeurs.

Art. VII. — Quand un artiste formulera par écrit une demande d'admission à titre d'académicien titulaire (*di merito*), le Président nommera trois académiciens de la profession du postulant, pour qu'ils en examinent le mérite ar

tistique et les qualités morales; leurs appréciations personnelles seront exposées dans une réunion particulière qui sera convoquée chez le Prince, et à laquelle assiteront le Président, le vice-Président, l'ex-Président et le Secrétaire du Conseil. Si l'admission est approuvée, le postulant sera proposé à la Congrégation du Conseil, pour être élu ensuite dans une Congrégation générale. — Toutefois, personne ne pourra être admis, s'il n'a d'abord exécuté une œuvre de très bon style, privée ou publique ou exposée, dans la salle de l'Académie. Les étrangers devront, en outre, appartenir à une Académie de premier ordre. Ce n'est que sur la proposition du Président que le Conseil, par votes secrets, pourra se départir de ces prescriptions, lorsqu'il s'agira d'élire un artiste d'une réputation généralement reconnue, pour son rare mérite et son talent dans un des trois arts du dessin.

Art. VIII. — Tout académicien titulaire sera tenu d'offrir en don à l'Académie, un de ses ouvrages et son portrait sur toile. Aucun candidat élu ne pourra être inscrit au nombre des académiciens, ni donner son vote dans les Congrégations, s'il n'a satisfait d'avance à cette obligation.

Art. IX. — Toutes ces élections seront faites par le Conseil et par scrutin; elles seront ensuite proposées à la Congrégation générale; elles ne seront valides que lorsque celle-ci les aura approuvées, à la majorité des deux tiers des votants.

Art. X. — Quand il s'agira de l'élection d'un des membres du Conseil, tous ceux qui en font partie jouiront du même droit pour proposer le candidat choisi par eux parmi les académiciens. Le Conseil soumettra tous les noms proposés à un premier scrutin: celui qui obtiendra la majorité des voix sera élu. Dans le cas de parité des voix, on procèdera à un second tour de scrutin.

CHAPITRE III.

DES CHAIRES.

Article premier. — Relativement aux écoles pour l'instruction des jeunes gens, le Conseil a créé les professeurs ci-après:

1. Trois professeurs de peinture. Le premier expose les théories de l'art sous tous ses rapports et, spécialement, au point de vue de la composition et du coloris; les deux autres s'occupent à tour de rôle de l'exécution du dessin, à partir des principes élémentaires jusqu'à la copie des statues, du nu, des dessins, etc.

2. Deux professeurs de sculpture. Le premier enseigne les théories de l'art, la composition et les formes. L'autre s'occupe des principes élémentaires jusqu'à l'exécution en marbre des ouvrages de figure et d'ornement.

3. Trois professeurs d'architecture. Le premier enseignera les théories de l'art, à partir de la pratique des ordres jusqu'à la science de la composition pour tout édifice privé aussi bien que public. Le second s'occupera de la qualité et de la composition de tous les matériaux de construction, de la statique des édifices, de l'hydrométrie et de la jurisprudence en matière d'architecture. Le troisième enseignera aux jeunes gens les arts mécaniques en rapport avec les ordres d'architecture, les ombres et l'ornement. Aucun élève ne pourra être admis à l'école de perspective s'il n'a d'abord suivi régulièrement les cours d'architecture.

4. Un professeur de géométrie théorique et pratique, de perspective et d'optique.

5. Un professeur d'anatomie en rapport avec la peinture et la sculpture. Après l'étude de la construction des os, le professeur démontrera la distribution et la structure des muscles, le rôle de chacun d'eux dans les divers mouvements du corps et, à l'aide du squelette et du nu, le changement que les mouvements produisent sur le corps.

6. Un professeur de mythologie, d'histoire et des cos-

tumes. Ce professeur peut être, en même temps, secrétaire de l'Académie.

Ces trois derniers professeurs peuvent être pris en dehors des membre de l'Académie.

Art. II. — Chaque semaine, les professeurs de peinture et de sculpture présideront à tour de rôle l'école de dessin, du nu et de la draperie. Tous les professeurs seront tenus, en outre, de donner deux leçons par semaine, à l'exception des professeurs de mythologie et d'anatomie, qui n'en donneront qu'une seule. — Il y aura tous les ans douze examens d'anatomie, afin que les cours d'ostéologie et de myologie puissent être complétés pendant l'année scolaire.

Art. III. — Les obligations et devoirs respectifs des professeurs seront prescrits par le Conseil. A cet effet, après chaque période scolaire triennale, les professeurs présenteront au Conseil un rapport sur les progrès des jeunes gens et sur le programme du cours à faire pendant la période triennale suivante. —L'examen et l'approbation de ce rapport seront à l'ordre du jour de la Congrégation suivante.

Art. IV. — Lorsque, auprès autorisation du Président, un professeur s'absentera de Rome pendant un temps considérable, son traitement passera au suppléant. En cas de maladie, les professeurs continueront à toucher leur traitement... [1].

CHAPITRE IV.

DES ÉTUDIANTS ET DES CONCOURS.

Article premier. — Le conseil prescrira les conditions requises pour l'admission des jeunes gens et règlera toutes dispositions relatives au bon ordre des écoles et des concours... [2].

Art. II. — Les professeurs auront la faculté de ne plus

---

[1] Cet article contient ensuite des dispositions relatives aux jours de vacances.

[2] Ces dispositions regardent également l'éducation religieuse.

recevoir dans leurs écoles les jeunes gens dont le dérèglement au point de vue moral et civil laisserait à désirer. Ils seront tenus, dans ce cas, d'en faire rapport au Président qui pourra, selon les circonstances, prononcer l'exclusion. Les jeunes gens expulsés ne pourront être admis de nouveau que sur une décision ultérieure, prise par la Congrégation.

Art. III. — Ce règlement et celui qui concerne les attributions des professeurs seront revus, chaque trois ans, par la Commission des Censeurs (chap. I. § 13) qui aura la faculté de proposer les modifications qu'elle jugera opportunes. Ces modifications n'auront force de loi qu'après avoir été approuvées par l'Assemblée générale, à la majorité des deux tiers des voix.

Art. IV. — Chaque six mois, il y aura un concours où quatre prix seront distribués aux jeunes gens qui auront le mieux dessiné et modelé le nu et la draperie. Le premier prix consistera en une médaille de la valeur de deux sequins; le second prix sera une médaille équivalant à un sequin.

Art. V. — Il y aura chaque année un concours de peinture, de sculpture, d'architecture théorique et pratique, de dessin d'ornement et de principes d'architecture: les sujets en seront publiés quatre mois à l'avance. Ces concours donneront droit à deux prix pour chaque classe... Les premiers prix de peinture, de sculpture, d'architecture théorique et pratique consisteront en une médaille d'or de la valeur de dix sequins, et les seconds prix, en une médaille de cinq sequins. Les prix d'ornement et d'architecture élémentaire seront semblables à ceux des concours semestriels, à moins que le conseil ne juge convenable de les modifier.

Art. VI. — Un concours annuel aura lieu également dans les classes de perspective, d'anatomie et de mythologie; les prix seront semblables à ceux des concours trimestriels.

Art. VII. — Tous les trois ans aura lieu, au Capitole, la distribution solennelle des prix du grand concours public *Clementino*, et de Charles-Pie Balestra, qui a légué tous

ses biens à cet objet. Le concours *Clementino* se fera sur des sujets sacrés et celui de Balestra sur des sujets profanes. — Chacun des membres du Conseil fera parvenir au Secrétaire de l'Académie deux sujets pour chaque classe. Celui-ci les transcrira sur un tableau, en ayant soin de ne point nommer les professeurs qui les auront proposés, et il les soumettra ensuite à l'examen et au vote du Conseil. Les sujets choisis seront imprimés et publiés un an avant le concours. En peinture, le premier sujet devra être exécuté à l'huile, et le second en dessin; en sculpture, le premier nécessitera une figure en plâtre, et le second, un bas-relief en plâtre également; ceux de l'architecture devront être développés d'après les dimensions qui seront prescrites dans le programme.

Le Secrétaire mettra un numéro sur chaque étude qui lui sera présentée et inscrira sur un registre spécial le nom de l'auteur, qu'il ne pourra faire connaître à qui que ce soit. Les concurrents seront tenus d'exécuter une composition supplémentaire proposée, par les membres du Conseil académique, sur un sujet tiré au sort et dont le travail se fera en loge, dans l'espace de six heures. Les peintres d'histoire exécuteront une ébauche à l'huile; les sculpteurs, une maquette en glaise, et les architectes le plan d'un petit édifice en élévation et coupe. Ce travail s'exécutera, enfin, en présence du Président, du vice-Président, du Secrétaire du Conseil et des trois académiciens auteurs des sujets de la composition.

Art. VIII. — Chacune des trois classes d'académiciens *di merito*, réunies dans des salles séparées, fera l'examen des ouvrages présentés et fera le choix de ceux qui seront dignes d'être couronnés. Ce choix devra réunir la majorité des voix. Les membres du Conseil de chaque classe seront tenus de rédiger un rapport motivé sur le mérite où le démérite de tous les ouvrages présentés au concours. Dans ce rapport, les compositions couronnées seront désignées par le nom de leur auteur: toutes les autres ne seront indiquées que par le numéro d'ordre inscrit par le Secrétaire. Les parents des concurrents au premier et au deuxième

degré ne pourront point donner leur vote. Le Président, seul, aura la faculté de donner son vote dans toutes les classes, excepté dans celles où quelqu'un des siens ferait partie des concurrents.

Art. IX. — Quiconque aura obtenu le premier prix ne pourra plus être admis à ce concours, dans la même classe.

Art. X. — Tous les ouvrages des concurrents seront exposés dans la salle de l'Académie pendant huit jours avant leur examen, et pendant huit jours après la distribution des prix, au Capitole. Le nom des auteurs ne figurera que sur les ouvrages couronnés, qui resteront la propriété de l'Académie et seront exposés au public dans les écoles respectives.

Art. XI. — Les prix de ces concours triennaux seront : pour la première classe de peinture, de sculpture et d'architecture, une médaille de la valeur de cinquante sequins; pour la deuxième classe, une médaille de même frappe, mais d'une valeur de vingt-cinq sequins seulement.

Art. XII. — La décision des professeurs en matière de concours sera irrévocable. . . . .
. . . . ,

Les Ve, VIe et VIIe chapitres contiennent des règlements sur les modèles et les employés subalternes pour le service des écoles, ainsi que des dispositions relatives aux fonctions religieuses et à la solennité académique de la distribution des prix, au Capitole [1].

CHAPITRE VIII.

DES MONUMENTS ANTIQUES.

Article premier. — Les académiciens auront soin de veiller à la conservation des précieux monuments publics de peinture, de sculpture et d'architecture existant à Rome et dans les Etats pontificaux.

Art. II. — Sur ses propres constatations ou d'après les renseignements qui lui auront été fournis, tout académicien

[1] Ces chapitres ont cessé d'être mis en vigueur depuis 1870.

sera tenu de faire à l'Assemblée générale un rapport écrit sur les monuments exposés à être détériorés, ou qui auraient besoin de restauration. Après examen, et si les conclusions du rapporteur sont approuvées par l'Assemblée, le Secrétaire de l'Académie sera invité à rédiger un mémoire qu'il fera parvenir aux autorités compétentes.

CHAPITRE IX.

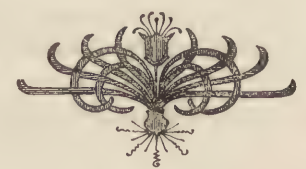
DE L'OBSERVANCE DES STATUTS.

Article premier. — Tout acte académique non conforme aux présents statuts sera déclaré nul. Si la nécessité de les modifier en partie, ou d'y ajouter de nouveaux articles venait à se présenter, le Président exposera cette opportunité au Conseil académique. Dans le cas où celui-ci en déclarerait l'urgence par votes secrets, le Président nommera une députation de six conseillers, deux par classe, afin d'examiner les modifications proposées et d'en faire ensuite rapport au Conseil. Ces modifications, approuvées par une majorité de deux tiers des voix, n'auront force de loi qu'après sanction du Cardinal Camerlingue.

Fait au siège de l'Académie de Saint-Luc, à *Sant'Appollinare*, le 15 décembre 1817.

ANTOINE CANOVA, *président perpétuel.* — GASPARD LANDI, *président.* — FRANÇOIS MAXIMILIEN LABOUREUR, *vice-président.* — VINCENT CAMUCCINI. — ALBERT THORWALDSEN. — ANTOINE D'ESTE. — RAPHAËL STERN. — PASCAL BELLI.

Ces Statuts prirent le nom du Président perpétuel, et furent sanctionnés par Pie VII. Ce pape confirma, en même temps, les privilèges que son prédécesseur avait accordés à l'Académie Romaine, entre autres celui qui interdisait la publication de tout ouvrage sans l'autorisation préalable de l'Académie.





CHAPITRE IX

L'Académie de Saint-Luc à la mort de Canova. — Thorwaldsen, son œuvre et sa manière. — Ecole de Canova et école de Thorwaldsen : appréciations diverses. L'Académie de Saint-Luc et Thorwaldsen.

Canova ne survécut que quatre ans aux statuts qui portent son nom. Le vide que cette mort produisit dans l'Académie de Saint-Luc se fit d'autant plus cruellement sentir, que celle-ci avait perdu en quelques mois plusieurs de ses membres distingués : Virginio Bracci, l'architecte infatigable qui a laissé plusieurs monuments appréciés ; — Thomas Zappati, architecte romain, qui fit sortir des fouilles, tels que nous les voyons aujourd'hui, les deux arcs de triomphe de Constantin et de Septime Sévère [1] ; — Raphaël Stern, dont le nom figure parmi les signataires des Statuts et qui occupa brillamment la chaire d'architecture, à l'Académie de Saint-Luc ; — Etienne Tofanelli, l'habile dessinateur qui fournit les dessins aux fameux graveurs Cunego, Folo, Bettilini et Morghen ; — Frédéric Gmelin, dont le burin a reproduit, avec tant de vérité, les tableaux de Claude Lorrain

[1] *Diario Romano*, n° 78, 1817.

et de Poussin; — Louis Agricola, enfin, qui ne manquait pas de talent, mais dont la peinture prétentieuse l'a rendu, généralement, peu sympathique. Toutefois, cet illustre corps académique était encore supérieurement représenté. Thorwaldsen y brillait déjà de tout l'éclat de son génie, et autour de lui, sans doute un peu éclipsés par cet émule puissant du grand statuaire italien, qui venait de descendre dans la tombe, Maximilien Laboureur, Albacini et Antoine d'Este, dont le nom vivra moins pour le mérite de sa sculpture que pour l'amitié à toute épreuve qui l'unit à Canova.

La peinture était aussi fort bien soutenue. Les Camuccini, les Minardi, les Gaspard Landi, — auxquels nous pouvons bien ajouter Jean-Baptiste Wicard, Louis Durantini et Jean Silvagni, — occupent la première place parmi les peintres italiens dont les ouvrages se firent remarquer au commencement de ce siècle. L'architecture était encore tenue en honneur par Valadier, dont l'œuvre principale, surtout la mieux réussie, est la grande place du Peuple qui figure, à juste titre, parmi les beaux monuments de Rome moderne. Enfin, la gravure était représentée par les trois célébrités qui eurent nom: Girometti, Cerbara et Pistrucci.

Maximilien Laboureur et Albacini furent, sans contredit, des artistes de talent; mais leurs œuvres étaient alors éclipsées par la sculpture de Canova et de Thorwaldsen. Quant à Camuccini et à Gaspard Landi, on n'ignore pas l'influence salutaire qu'ils exercèrent sur la peinture italienne en continuant avec succès l'œuvre de Mengs et de Battoni. Sans leur concours, la peinture italienne, alors représentée par des artistes sans critère et sans goût, eût couru le risque de ne plus se relever.

Il est vrai, cependant, que la vie ne se tarit pas plus dans les sociétés que dans la nature; que le fil de la tradition et des progrès humains peut disparaître par moments ou s'égarer, sans se perdre ni se rompre. Mais, que pouvait-on espérer de ces artistes sans discernement, que les préceptes de Mengs avaient laissés insensibles et dont les compositions abâtardies ne présentaient presque plus rien qui rappelât l'idéal antique? N'avons-nous pas vu ces peintres

s'unir aux sculpteurs pour censurer les premiers ouvrages exposés par Canova? Chacun de ces artistes aurait pu dire, avec raison, ce que Michel-Ange disait à tort de lui-même: « Ma science créera un peuple d'ignorants. » Et, en effet, les jeunes peintres de cette époque, qui furent depuis les Coghetti, les Podesti, les Consoni et les Gagliardi, malgré les qualités extérieures les plus brillantes, ne seraient jamais parvenus à la hauteur à laquelle ils se sont élevés, s'ils ne s'étaient formés qu'à l'exemple de ces artistes, dont le système faux devait heureusement tomber devant celui de l'école rivale, c'est-à-dire l'école de Camuccini et de Landi [1]. A leur suite marchèrent, avec distinction, Jean-Baptiste Wicard, l'auteur de la *Veuve de Naïm*, au Musée de Lille; Minardi, qui poussa, jusqu'à la dernière perfection, la science du dessin [2], et deux artistes de moindre importance: Louis Durantini, qui se fit remarquer par un tableau représentant Faustulus portant à sa femme Romulus et Rémus, et Jean Silvagni, dont une toile admirablement mouvementée, *Ethéocle et Polynice*, d'après une scène du quatrième acte

---

[1] Ces deux artistes furent émules l'un de l'autre. Landi l'emporta sur Camuccini par la finesse de la peinture, mais il ne put jamais l'égaler pour le travail de l'invention et l'expression du sentiment. Ses tableaux, — dont les meilleurs sont le *Christ montant au Calvaire*, dans le Dôme de Plaisance, et sa *Vierge Addolorata*, qu'il peignit en 1789, à l'âge de 39 ans, la seule toile qui existât à Rome en 1835 et dont on a depuis retrouvé la trace chez un marchand de tableaux — manquent, en effet, de ce mouvement qui donne l'expression à la figure, et pèchent par la variété de la composition. Camuccini, au contraire, ne se dément pas un instant; ses compositions ont toujours un effet nouveau et une ordonnance variée, avec la même unité d'impression, la même harmonie, la même beauté des types. De ses nombreuses toiles, les plus appréciées sont: *L'entrée de François Sforza à Milan*, que l'on voit à Rome, dans la galerie du palais Sforza-Cesarini; *Joas élevé au trône*, tableau de grande dimension, qui a eu depuis les honneurs de la gravure; *Un miracle de Saint François de Paule*; la *Chute de Saint Paul*, reproduite en mosaïque, et la fameuse *Présentation de Jésus au temple*, qui fait pendant au tableau de G. Landi dans le Dôme de Plaisance, et dont on peut lire une magnifique description dans les œuvres de Pierre Giordani.

[2] Le dessin du *Jugement dernier*, de Michel-Ange, est précieusement conservé dans la bibliothèque du Vatican, comme un chef-d'œuvre du genre.

de la tragédie d'Alfieri qui porte ce titre, fut tellement appréciée, que l'Académie de Saint-Luc, sur la proposition de Canova, n'hésita pas à en faire l'acquisition pour en enrichir sa galerie. Cette toile, comme les ouvrages de Camuccini et de Landi, a perdu, sans doute, une partie du crédit dont elle jouit alors; mais, la pensée de Canova, en proposant cette acquisition, était, avant tout, de fournir un témoignage public de l'impulsion donnée à la peinture italienne par les membres de l'Académie romaine.

Malgré le mérite incontestable de ces artistes, l'Académie de Saint-Luc aurait perdu, aux yeux du monde des arts, toujours tournés vers elle, une partie de l'éclat qu'elle devait à Canova, sans la présence de Thorwaldsen, qu'elle avait élu le 6 mars 1808, et qui, depuis cette époque, dirigeait l'école de sculpture. Parmi les artistes dont les travaux appartiennent à la première moitié de ce siècle, il n'y a guère, en effet, que Thorwaldsen, qui ait obtenu autant de faveur auprès de ses contemporains et dont le nom ait été aussi populaire dans toute l'Europe.

Bertel Thorwaldsen naquit à Copenhague, le 19 novembre 1770. Comme Canova, qui apprit à manier le ciseau dans l'atelier rustique de son père, Thorwaldsen fit ses premières armes dans celui de Gottskalk Thorwaldsen, son père, sculpteur en bois, dont le talent se bornait à tailler assez grossièrement des figures destinées à orner la proue des vaisseaux marchands [1]. Ce fut auprès de ce pauvre artisan que celui qui était appelé à continuer l'œuvre de rénovation commencée par Mengs et Winckelman, et si brillamment poursuivie par Canova, témoigna d'une aptitude exceptionnelle pour l'art de la sculpture. Gottskalk se garda bien de contrarier les dispositions remarquables de son fils, et dès qu'il eut bien discerné ses goûts précoces, il s'empressa de lui faire commencer des études régulières à l'école gratuite de l'Académie des Beaux-Arts. Les progrès du jeune sculpteur furent rapides: à l'âge de dix-neuf ans, Thorwaldsen put modeler, d'après nature, un bas-relief, l'*Amour*

---

[1] Eugène Plon, *Vie de Thorwaldsen.*

au repos, qui lui valut la grande médaille d'argent au concours de l'Académie. Après ce succès, « Gottskalk jugea « son fils assez instruit pour se consacrer complètement à « la carrière qu'il devait suivre. Bertel était disposé à se « conformer à ces désirs; mais le peintre Abilgaard, qui l'a« vait dirigé dans ses études, à l'Académie, avait reconnu « en lui de trop sérieuses qualités pour l'abandonner à un « métier indigne de son talent naissant. Il lui avait voué « une affection véritable, et, tandis que les camarades pres« saient leur condisciple de rester parmi eux, le professeur « alla trouver Gottskalk. On eut quelque peine à s'entendre. « Le père avait rêvé pour son fils, s'il le gardait près de « lui, un état modeste sans doute, mais dans lequel il avait « l'assurance de le voir gagner convenablement sa vie. Une « carrière plus élevée, où il ne pouvait plus le suivre, c'était, « à ses yeux, l'inconnu avec tous les dangers : sa tendresse « s'en effrayait. Pourtant il fut décidé que le jeune homme « partagerait son temps en deux moitiés à peu près égales, « l'une réservée aux études académiques qui devaient mettre « un fond de connaissances solides au service de ses ins« tincts d'artiste, l'autre consacrée au labeur qui fait vivre [1]. »

Le jeune artiste resta donc quelques années de plus à l'Académie, pendant lesquelles il se rendit maître de l'ébauchoir et brisa sa main à toutes les difficultés du ciseau. Ce ne fut qu'en 1796, après avoir enlevé dans les derniers concours de l'Académie la grande médaille d'or qui donnait droit de voyager, pendant trois ans, comme pensionnaire de l'Académie, que Bertel partit pour l'Italie. C'était bien à lui qu'auraient pu s'adresser alors ces paroles du célèbre sculpteur suédois Sergell, invitant son élève Fogelberg à aller se perfectionner en Italie : « Si tu veux connaître la « vraie beauté, si tu veux la contempler dans toute sa splen« deur, il faut voir, il faut étudier l'Italie. Là, tu trouveras « réunis les plus beaux débris de l'art grec ; et quand tu « en auras pénétré le sens divin pour compléter ton édu« cation, tu pourras t'enivrer à loisir à la beauté vivante.

---

[1] Eugène Plon, *Vie de Thorwaldsen*, p. 4.

« Les types merveilleux, qui marcheront devant toi, t'ex-« pliqueront, dans une langue nouvelle, les œuvres du ciseau « grec [1]. » Thorwaldsen avait, en effet, un bien grand besoin de l'étude des antiques, et ce ne fut qu'après les avoir appris en quelque sorte par cœur, par la reproduction fidèle des meilleurs ouvrages grecs que possède Rome, qu'il put dire: « La neige que j'ai devant les yeux commence à « fondre. » Pendant les six années qu'il resta pensionnaire de l'Académie de Copenhague, le jeune statuaire ne se laissa guère tenter par l'inspiration créatrice. Il préféra s'en tenir à l'imitation servile des antiques ; mais il ne voulut point quitter Rome sans y créer un ouvrage d'importance de nature à montrer que son séjour en Italie n'avait pas été sans porter ses fruits. Cet ouvrage fut un *Jason*, grand comme nature, dont le succès fut un triomphe pour le jeune artiste, bien que cette statue fût encore une imitation extérieure de l'antique. Jason est représenté debout, le bras droit armé d'une lance qui repose sur l'épaule ; il s'avance et porte sur le bras gauche la toison d'or qu'il vient de conquérir en tuant le dragon qui la défendait. Il détourne la tête avec une douce fierté, moins pour jeter un dernier regard de dédain sur son ennemi vaincu que pour considérer Médée qui le suit. Cette statue, en présence de laquelle Canova ne put s'empêcher de s'écrier: « Voilà une œuvre de style nouveau « et de grande manière », fut pour Thorwaldsen, comme le *Thésée* l'avait été pour le célèbre statuaire italien, la clef de sa gloire.

La beauté des formes du jeune héros et l'expression du sentiment qui illumine le visage, sur lequel se révèle la magnanimité de son caractère, sont traitées, en effet, avec tant de *maestria*, qu'elles justifient à merveille les amours et les fureurs de la femme de Cochide.

Dans cette statue, il n'est pas une ligne qui n'ait été étudiée d'après ce que le ciseau grec a produit de plus parfait. On pourrait même lui reprocher de rappeler avec trop de fidélité la figure de *Mars*, et, dans la facture académi-

---

[1] *Revue des Deux Mondes*, 1885.

que, le *Pollux* de Monte Cavallo; mais Canova ne prit-il pas pour type de son *Thésée* la belle figure de l'Apollon du Belvédère? Personne n'a jamais eu la pensée de taxer de plagiat ces deux célèbres sculpteurs, dont les meilleurs ouvrages sont précisément ceux qui se rapprochent davantage des modèles de la statuaire antique. Une observation fort judicieuse de Mme de Staël explique d'ailleurs ces réminiscences trop accentuées par l'impression profonde que l'étude des chefs-d'œuvre a toujours produite sur les artistes d'élite. « L'émotion reçue doit se transformer en nous-« mêmes, dit-elle, et plus cette émotion est vraie, moins « elle inspire une servile imitation. » Quoi qu'il en soit, le *Jason* frappe tellement par la fierté de l'allure et la sévérité du style, qu'on a peine à croire que cette statue marque le début d'un jeune artiste [1].

L'exécution en marbre de cet ouvrage, commandé par un riche banquier anglais de Londres [2], procura à l'artiste quelques ressources pour prolonger encore son séjour dans la ville de Rome, où le retenait malgré lui une violente passion, dont l'influence fâcheuse et pénétrante pesa longtemps sur sa vie [3]. De nouvelles commandes ne tardèrent pas à arriver: un *Bacchus*, un *Ganymède*, un *Apollon*, une *Vénus* et le fameux groupe de l'*Amour et Psyché*, l'une des créations supérieures de Thorwaldsen, exécuté pour la comtesse Worouzoff; puis un *Bacchus* et une *Ariane*, deux statues faisant pendant, pour le comte de Moltke. Thorwaldsen se mit aussitôt à l'œuvre, et, en quelques mois, le groupe de l'*Amour et Psyché* fut modelé. L'artiste ne recula pas devant les difficultés d'un ouvrage qui avait été déjà traité par Canova, dont le génie souple et facile avait créé un chef-d'œuvre. Au lieu de traiter son sujet d'après l'idée d'Apulée, qui avait servi d'inspiration au maître italien, il préféra s'abandonner à la pensée de Platon. L'âme est faite pour aimer, dit Montaigne, et lorsqu'elle ne rencontre pas

---

[1] Eugène Plon.
[2] Thomas Hope.
[3] Eugène Plon.

d'objet digne d'elle, elle reporte ses feux sur les objets dépravés qu'elle croit dignes de son affection. Elle est donc continuellement liée avec l'amour. Voilà pourquoi l'artiste a représenté les deux figures dans une mutuelle étreinte, unies de corps et d'âme, pour rendre encore cette pensée de Philostrate que l'amour est le lien le plus fort de l'âme. C'est ainsi que M. Plon a compris également l'ordonnance de ce groupe, qu'il décrit en ces termes : « Les formes du « dieu sont fermes et sveltes: elles procèdent plus direc- « tement de la nature. Cette composition est un chef-d'œu- « vre de grâce vraie et de simplicité; en puisant aux mêmes « sources que les maîtres grecs, le sculpteur s'est peut-être « plus rapproché d'eux qu'il n'aurait pu le faire par la sim- « ple imitation de leurs ouvrages et il a donné à ses figures « toute l'originalité de son talent personnel. Psyché reste pen- « sive devant la coupe d'immortalité ; elle hésite à la porter « à ses lèvres, elle n'ose encore affronter cet immense in- « connu. L'Amour l'exhorte avec une tendre persuasion et « sourit doucement à la naïveté de la jeune fille. Il y a « dans cette œuvre quelque chose de supérieur à la beauté « des formes, c'est la délicatesse extrême du sentiment et « de l'idée philosophique. En représentant l'Amour et Psy- « ché, Canova s'était borné à grouper deux beaux corps « dans un mouvement de tendresse et de molle langueur : « Thorwaldsen a fait plus, il a exprimé une pensée. »

L'année suivante, en 1805, les autres statues *Bacchus*, *Apollon* et *Ganymède* furent également terminées. Les deux premières prêtèrent un peu le flanc à la critique; mais le *Ganymède* fit bien vite oublier cette impression. C'est, en effet, la plus gracieuse figure qu'on puisse imaginer. Le jeune Troyen, d'une beauté exquise, est représenté à moitié accroupi et légèrement penché sur son flanc pour mieux verser le nectar à Jupiter, métamorphosé en aigle. Un genou à terre, il tient l'amphore de la main droite et présente la coupe de la main gauche. Le nu est traité avec tant de soin, le corps de cet adolescent est si beau, la figure tellement vivante, qu'on pourrait bien dire de lui, comme Nonnius disait du jeune Bacchus, qui passait chez les Grecs pour une

beauté merveilleuse: « Dans le printemps de son âge, son « visage brillait comme celui de Narcisse. Il avait les yeux « si doux, qu'on les eût pris pour ceux des Grâces; ses « cheveux bouclés flottaient sur son cou, et sa démarche « était si légère, que les roses naissaient sous ses pas. « Quelle Grâce t'a engendré? dit Jupiter. Es-tu Cupidon sans « carquois et sans bandeau? Où sont tes ailes et tes co- « thurnes, si tu es Mercure? » Comme l'*Adonis*, autre chef-d'œuvre de grâce et de simplicité antique que Thorwaldsen modela en 1808, *Ganymède* n'est qu'une expression de la beauté humaine idéalisée. Il faut reconnaître néanmoins que l'*Adonis* est un jeune homme dans le complet épanouissement des formes masculines, dont la rare beauté éprit si violemment la déesse de Chypre. Le jeune berger est représenté debout, s'appuyant sur sa lance comme pour se reposer un instant après une chasse fatigante. Le visage exprime la douceur, mais il est un peu légèrement assombri par une teinte de mélancolie, qu'on ne s'explique guère après la conquête de la reine de Gnide. Adonis serait-il trop heureux pour être vraiment content? Il est vrai que rien, ici-bas, ne remplit notre cœur; le bonheur même nous laisse insensible, à moins qu'il ne repose sur la vertu solide et incorruptible. Si tel est le sentiment que le ciseau a voulu exprimer sur le marbre, on peut dire, cette fois, que l'artiste a uni l'utile à l'agréable. Cette pensée du moraliste y trouve bien sa place.

Toutefois, le grand mérite de cette statue repose surtout dans le nu, étudié avec vérité, d'après les plus beaux modèles vivants, et rendu avec une rare finesse par le travail du ciseau. De tous les ouvrages de Thorwaldsen, l'*Adonis* est le plus parfait comme exécution, parce qu'il ne fut pas confié au ciseau des *ouvriers* sculpteurs qu'on a l'habitude d'employer dans les ateliers de Rome. Cette figure présente en effet cette particularité, qu'elle a été sculptée tout entière de la main de l'artiste: le prince de Bavière, qui avait commandé le marbre, avait formellement stipulé qu'il en serait ainsi [1]. Thorwaldsen s'en tint scrupuleusement à la let-

---

[1] Plon.

tre du contrat: le marbre à peine livré par le *sbozzatore*, l'ouvrier chargé de dégrossir les blocs, il y travailla si longtemps, que cette figure, modelée en 1808, ne fut complètement achevée qu'en 1832. Canova, dit Eugène Plon, professait une sincère admiration pour cette statue. Rencontrant un jour Mme Frédérique Brun, à la villa Doria, il lui dit: « Avez-vous vu l'Adonis? » — « Pas encore » — « Il faut « le voir, reprit-il vivement, car cette statue est admirable, « noble, simple, dans le vrai style antique, et pleine de sen- « timent. » Et il continua en s'échauffant: « Votre ami, « madame, est un homme divin! » Puis, ayant gardé quelques instants un silence pensif, il ajouta: « Il est pourtant « dommage que je ne sois plus jeune! »

Ce ne fut qu'après avoir modelé cette admirable figure et avoir exposé l'*Enlèvement de Briséis*, une de ses belles compositions empruntées à l'inspiration homérique, que Thorwaldsen, parvenu au plein développement de son talent, fut acclamé membre *di merito* par l'Académie de Saint-Luc. A partir de ce jour (6 mars 1808), les élèves de sculpture qui fréquentaient l'école de l'Académie n'eurent d'autre maître que le célèbre statuaire danois. Quelques uns de ces élèves s'acquirent plus tard une excellente réputation, comme Emile Wolff, Joseph Hermann et, au-dessus de tous, Tenerani, qui ne devait pas tarder à devenir à son tour un des grands maîtres, qui tiennent la première place parmi les célébrités artistiques de notre siècle, en Italie.

Quatre ans plus tard, en 1812, la réputation de Thorwaldsen fut cimentée par la plus considérable et la plus importante de ses œuvres: l'*Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone*. On sait que ce bas-relief colossal, une frise de trente mètres de longueur, fut commandé par Napoléon pour servir de décoration à une des salles du palais du Quirinal. Cet ouvrage, plusieurs fois reproduit par le moulage et la gravure, marqua le grand pas du statuaire danois. Plus qu'aucune autre des compositions qui l'avaient précédé, il décela la route que l'artiste allait suivre de préférence. Désormais, sous le ciseau de Thorwaldsen, le marbre n'exprimera plus seulement la beauté d'une manière

abstraite et générale; il traduira éloquemment, taillés par sa main puissante, les grands faits historiques, les grandes idées et les sentiments. Le *Triomphe d'Alexandre* révéla en même temps, sous un jour plus favorable, le progrès intellectuel de l'artiste, le caractère de sa pratique et les ressources de son inépuisable imagination.

Thorwaldsen se mit à l'œuvre sans retard; mais quelque grande que fût l'ardeur qu'il apporta à l'exécution de son travail, il ne lui fut point possible de le terminer dans le délai de trois mois qui lui avait été fixé. Une œuvre de cette nature ne pouvait guère s'improviser en si peu de temps. Qu'on en juge d'ailleurs par cette description succincte, mais fidèle, que nous empruntons à l'intéressante biographie de M. Eugène Plon:

« Au milieu de la frise, Alexandre, porté sur un char « triomphal, se tient debout, la tête levée, le sceptre à la « main droite, la main gauche posée sur la hanche. La « Victoire, saisissant d'une main le devant du char, vole « et guide les chevaux. A la suite d'Alexandre marchent « deux écuyers et deux hommes qui conduisent le fougueux « Bucéphale. Héphestion à cheval, puis Parménion et Amyn- « tas, s'avancent à la tête de la cavalerie macédonienne; « les soldats à pied viennent ensuite. Un vieux guerrier « conduit un éléphant chargé de butin, près lequel un gé- « néral perse, la tête baissée, est gardé par un jeune soldat. « Un cavalier lance son cheval pour regagner son rang. « A l'extrémité du bas-relief, un guerrier montre le cortège « à un homme drapé à l'antique: cet homme est Thor- « waldsen. — A gauche, dans l'autre partie de la compo- « sition, les vaincus viennent à la rencontre d'Alexandre. « Devant le cortège, la déesse de la paix, une corne d'a- « bondance au bras, offre une branche d'olivier au conqué- « rant. Derrière elle se présente, dans une attitude suppliante, « le général perse Mazée, accompagné de ses cinq fils et de « deux guerriers. Des femmes sèment des fleurs sur le « chemin; d'après les ordres de Bagophanès, on dresse un « autel de parfums; deux hérauts sonnent de la trompette. « On amène, comme présents au roi macédonien, des che-

« vaux, un lion et un tigre enchaînés. Des astrologues chal-
« déens sortent de la porte de la ville, près de laquelle sont
« postés deux guerriers perses. Un pâtre et sa famille se
« trouvent près de cette porte, et un jeune berger ramène
« le troupeau des champs. Des vases de parfums sont placés
« sur les murailles, au-dessus desquelles on voit la cîme
« des arbres des jardins. Le dieu du fleuve, appuyé sur
« une urne et tenant un gouvernail et des épis, est couché
« près des murs de Babylone ; il a près de lui un tigre
« pour rappeler son nom et la tour de Bélus. Deux mar-
« chands s'enfuient sur une barque, et plus loin, à l'ombre
« des palmiers qui bordent le fleuve, un jeune homme tran-
« quillement occupé à pêcher, tandis que son chien aboie. »

Evidemment, une composition aussi savante, qui aurait demandé plusieurs années de travail, ne pouvait être traitée, en quelques mois, qu'à vastes lignes et à grands traits d'ébauchoir. Aussi Thorwaldsen dut-il renoncer à apporter aux détails tout le soin désirable. Le statuaire s'aperçut bien, à mesure qu'il modelait son bas-relief, que celui-ci, considéré de près, laissait à désirer pour la finesse de la facture, et il n'ignorait point que déjà la critique ne concevait pas de son œuvre une opinion très favorable. Mais, il n'en continua pas moins l'ouvrage, avec la confiance qu'après la mise en place, le bas-relief ne manquerait pas de produire un tout autre effet. Au reste, à quoi eût pu servir le travail délicat, rendu avec cette finesse et ce soin particulier que l'artiste apportait ordinairement à l'étude de ses figures, puisque la frise, devant être placée à une grande hauteur, ne pouvait être regardée que de loin et de bas en haut ? Et, en effet, lorsque toutes les parties du bas-relief furent réunies et placées à la hauteur voulue, les imperfections de l'exécution disparurent comme par enchantement, pour ne laisser voir qu'une composition harmonieuse, digne des plus belles frises de l'antiquité. Etudiée dans ces conditions, c'est-à-dire vue à distance, cette frise est bien, — ainsi s'exprime un biographe de l'artiste, — le plus admirable chef-d'œuvre qu'ait produit l'art depuis l'époque, à jamais glorieuse, de la sculpture grecque.

Plus tard, cette frise fut exécutée en marbre. Mais Thorwaldsen fit alors subir à son œuvre d'importantes modifications. Dans le premier marbre, qu'on voit aujourd'hui dans une magnifique villa que le comte de Sommariva possède sur les bords du lac de Côme, l'artiste corrigea la figure d'Alexandre, dont la pose lui paraissait trop théâtrale. Le héros y est représenté, cette fois, debout, la tête tournée, les yeux levés et la main droite appuyée sur le sceptre, tandis que la gauche repose sur le devant du char. La Victoire tient les rênes des deux mains. La Paix n'a point d'ailes; Plutus enfant l'accompagne. Trois musiciens précèdent les deux Babyloniens qui sonnent du cor. Les Macédoniens comptent cinq nouveaux cavaliers; un guerrier à pied suit l'éléphant et remplace le cavalier attardé; enfin, le comte de Sommariva figure lui-même dans cette frise auprès de l'artiste qui lui montre le cortège [1]. — Quant au second marbre, que possède le palais de Christiansborg, à Copenhague, il présente, à son tour, quelques variantes. Ainsi, Thorwaldsen se trouve debout sous un palmier; un jeune homme et un enfant regardent passer le cortège, un autre enfant monte sur le chameau que retient un chamelier. Le fleuve Euphrate a pris la place du Tigre et de ses attributs. Le groupe des musiciens et des cavaliers est suivi d'un autre groupe représentant des Babyloniens conduisant des chevaux, et une mère qui place un jeune garçon sur le dos d'un des moutons. Toutes ces modifications prouvent, une fois de plus, l'étonnante facilité de Thorwaldsen dans le travail de la composition, mais n'ont guère ajouté au grand mérite de cet ouvrage.

Parmi les travaux de Thorwaldsen appartenant à la même époque, viennent les bas-reliefs représentant *Achille et Priam*, *Nessus et Déjanire*, l'*Atelier de Vulcain*, la statue de *Mercure* au moment où il vient d'endormir Argus, les deux fameux médaillons l'*Aurore* et la *Nuit*, œuvre vraiment inspirée, d'une finesse et d'une grâce telles, qu'elle a

---

[1] Eugène Plon.

été depuis gravée sur pierres dures et sur coquille, à la manière des camées antiques.

En 1816, Thorwaldsen termina sa belle *Vénus victorieuse*, à laquelle il avait consacré trois années d'un travail assidu, et qui passe, à juste titre, après l'*Adonis*, pour un des ouvrages le plus soignés de l'œuvre du sculpteur danois. Cette statue, dont il existe aujourd'hui quatre marbres, — y compris celui du palais Pitti, à Florence, — montre l'originalité de l'artiste dans la manière de traiter le nu dans les figures de femme. Dans ces figures, comme dans l'étude des formes masculines, il y a toujours une ligne spéciale empruntée au ciseau grec. Cette ligne, dont il tire savamment parti, suffit à prêter à la sculpture le caractère classique; le reste révèle l'indépendance de l'artiste, dont la manière tend à se rapprocher le plus possible de la nature. Ainsi, dans son *Apollon*, Thorwaldsen, ayant voulu s'écarter du type de l'Apollon du Belvédère, a guidé son ébauchoir sur la figure de *Bacchus;* pour son *Adonis*, il a emprunté à l'*Apollon Sauroctone* le dessin parfait de la tête, le jet de la chevelure, le calme de l'attitude, l'équilibre savant du modèle [1]; son *Mercure* rappelle le *Gladiateur combattant;* enfin, pour modeler sa *Vénus victorieuse*, il s'est inspiré de la beauté juvénile de la *Vénus* de Médicis. En dehors de ce cachet général d'antiquité, chaque membre, observé de près, révèle le modèle soigneusement étudié, et dont les formes choisies — Thorwaldsen s'est servi pour l'exécution de ce marbre de trente-six modèles recrutés parmi les plus belles femmes de Rome — ont été épurées pour corriger ce qui aurait pu paraître un peu trop *vrai*. Toutes les figures de femme traitées par Thorwaldsen présentent le même caractère: elles sont toutes, plus ou moins, mêlées d'idéal et de réel. En cela, elles diffèrent essentiellement des ouvrages de Canova. Nous oserions presque avancer que Thorwaldsen n'aurait guère pu réussir dans la manière du grand sculpteur italien, parce qu'il comprenait autrement l'étude des antiques. Dans ses *Trois Grâces* (1817),

[1] Eugène Plon.

l'unique ouvrage modelé entièrement dans ce genre, il s'est montré, en effet, bien au-dessous de lui-même ; car, tout le soin qu'il a apporté à idéaliser les formes n'a abouti qu'à les rendre pauvres, grêles et d'une sécheresse qui se traduit en lignes anguleuses, si on les considère de profil. Thorwaldsen perd considérablement à s'éloigner du style grec proprement dit, qu'il savait par cœur, comme il se plaisait à le dire lui-même, pour se rapprocher du style grec moderne qui constitue l'école de Canova. Aussi, plus il s'éloigne de celui-ci pour se rapprocher de la sculpture grecque, plus la sienne devient sévère, pure, châtiée. Nous n'en citerons d'autre exemple — en dehors des bas-reliefs dont les sujets mythologiques et héroïques réclamaient nécessairement une imitation plus fidèle de l'antique — que l'*Espérance* et la fameuse statue de la princesse Baryatinska.

L'*Espérance* est le jet d'une pensée d'après une impression puissamment sentie. Thorwaldsen avait été chargé, par le prince de Bavière, de la restauration des marbres d'Egine qui avaient été découverts en 1811, dans l'île d'Egine, et qui décoraient, autrefois, le fronton d'un temple consacré à Jupiter Panhellénien. Ces marbres avaient tellement souffert de l'injure du temps, que le nombre des lacunes était, pour ainsi dire, incalculable. Thorwaldsen se livra à ce travail, aussi aride que difficile, avec tant de passion, avec une intelligence et un savoir si remarquables, qu'en moins d'une année il réussit à rétablir les fragments ou parties manquantes, non seulement avec une scrupuleuse exactitude, mais encore dans toute la pureté du style semi-hiératique de cette œuvre. Ce fut après cette étude assidue, qui lui valut le titre de membre de l'Académie romaine d'archéologie, que Thorwaldsen modela l'*Espérance*. Eugène Plon a admirablement décrit le style de cette statue qu'il appelle « un ouvrage entièrement archaïque, une imitation savante « et voulue de l'art grec le plus ancien. » — « L'attitude « de la déesse, poursuit l'excellent biographe, est impas- « sible : d'une main elle présente une fleur prête à répandre « sa semence ; de l'autre, elle tient un pan de sa longue « tunique, mouvement conforme à la tradition antique. Le jet

« sévère des draperies sous lesquelles le corps est discrè-
« tement accusé, la placidité du visage, admirable par la
« pureté des traits, la chevelure dont les longues boucles
« retombent sur les épaules, le front ceint d'un long ban-
« deau formant diadème, tout dans cette composition rap-
« pelle le prototype hiératique admis par l'antiquité grecque
« et révèle les études approfondies que, peu de temps avant
« de la modeler, l'artiste avait dû faire pour réparer les
« célèbres marbres d'Egine. »

La statue de la princesse Baryatinska, dont le Musée Thorwaldsen possède le marbre, est traitée avec cette pureté de style; on y trouve la même sévérité, caractérisée par l'immobilité du visage, mais elle est rendue vivante par le mouvement que l'artiste a donné à l'ensemble de la figure.

Nous ne pousserons pas plus loin l'examen des ouvrages de Thorwaldsen. A partir de 1820, Thorwaldsen, prenant engagements sur engagements, cessa d'être Maître : il devint producteur. De tous les marbres qui, depuis cette époque, sortirent de son atelier, il n'en est presque pas qui aient été entièrement modelés de la main de l'artiste. On sait que l'atelier de Thorwaldsen était alors peuplé d'une véritable phalange d'élèves distingués, et dont quelques-uns, nous avons déjà nommé Kessels, Galli, Hermann, Tenerani et Wolff, devinrent eux-mêmes des artistes renommés. Ces jeunes praticiens, doués d'un véritable talent, furent pour Thorwaldsen de précieux auxiliaires : sans leur aide, il n'aurait jamais pu donner suite aux commandes qui lui arrivaient de toutes parts. L'étude des ébauches était déjà devenue un travail au-dessus de ses forces. Aussi, dès qu'il put se fier à l'habileté de ses meilleurs élèves, se borna-t-il à indiquer le mouvement sur ses ébauches en argile. L'élève se chargeait ensuite du soin de modeler, sous la direction du maître, qui surveillait de près le travail, le modifiait, le reprenait quand il s'écartait trop du point voulu et, au besoin,le refaisait même en entier. C'est dans ces conditions que furent exécutés les monuments du cardinal Consalvi, de Pie VII (chapelle Clémentine, à Saint-Pierre de Rome), de Poniatowski, du prince Schwarzenberg et du duc de Leuchtenberg, de lord Byron, de Maximilien Ier

de Bavière, de Schiller, de Guttemberg; le *Christ*, les *Douze Apôtres*, le *Sermon de Saint Jean*, et autres grandes compositions qui ornent aujourd'hui l'église de Notre-Dame, à Copenhague. Le *Christ* [1], qui l'emporte en beauté sur tous les autres ouvrages religieux de Thorwaldsen, est dû presque tout entier à l'ébauchoir de Tenerani. M. Oreste Raggi, dans un ouvrage d'un puissant intérêt sur la vie et les œuvres de Tenerani, raconte, au sujet de cette statue, l'anecdote suivante : « Dans son ébauche en argile, Thorwaldsen avait « imaginé et modelé le Christ, une main levée et l'autre « étendue en bas, mais il ne paraissait guère satisfait de cette « attitude. Tenerani travaillait sur ce modèle. Un jour — c'était « un dimanche — Thorwaldsen et Tenerani avaient été in« vités à dîner, dans une vigne située hors la porte Salara, par « un sculpteur de Faenza, Raimondo Trentanove, qui s'était « acquis une certaine réputation dans l'exécution des por« traits. Dans la matinée, Tenerani, en train de modeler le « Christ, eut la pensée d'abaisser la main qui était levée « et de l'amener au niveau de l'autre pour lui faire exprimer « qu'il appelle à lui tous les hommes. Il reconnut aussitôt « que cette attitude était beaucoup plus avantageuse à la « figure. Plus tard, Thorwaldsen vint prendre son élève « pour se rendre à la vigne. Tenerani, l'entendant venir, « s'empressa de relever cette main; mais, ayant vu le maître « assez bien disposé et satisfait de l'ensemble du travail, il « lui demanda, à titre de conseil, s'il ne vaudrait pas mieux « abaisser cette main. Thorwaldsen répondit : « Essayez ». « Tenerani, qui avait déjà jugé de l'effet, l'abaissa aussitôt, « et Thorwaldsen en fut tellement saisi qu'il s'écria, en se

---

[1] Le modèle original est à Rome, dans l'église de Saint-Martin ai Monti. Le Sauveur est debout, le haut du corps légèrement incliné en avant, les cheveux, séparés sur le milieu de la tête, tombent en boucles sur ses épaules. Il est drapé d'un simple manteau qui laisse à découvert le côté droit de la poitrine; enfin, il ouvre ses bras comme pour recevoir tous ceux qui viennent à lui :

. . . . La Bontà infinita
Accoglie ciò che si rivolge a Lei.

DANTE, *Purg.*; C. III.

« frottant les mains : « *Padrone di tutti, Padrone di tutti* »,
« voulant exprimer par là que le Christ, dans cette attitude,
« représentait le Seigneur de tous les hommes. « Bravo !
« Tenerani, bravo! » ajouta-t-il, et, en répétant « *bravo* »,
« il l'embrassa affectueusement. »

Ce mouvement, imaginé par l'élève et si chaleureusement approuvé par le maître ne subit plus aucune autre variation ; c'est ainsi, en effet, qu'on le retrouve dans le marbre de Copenhague. M. Oreste Raggi, qui a vécu en profonde intimité avec Tenerani, assure que celui-ci travailla également au groupe des *Trois Grâces*, à quelques bas-reliefs du *Triomphe d'Alexandre*, au lion de Lucerne [1], — monument que la Suisse fit ériger à la mémoire de ses enfants morts en défendant les Tuileries, — et au premier modèle de la statue équestre de Poniatowski, qui représentait le héros polonais, en costume national, au moment où il pousse son cheval dans le fleuve dans lequel il va trouver la mort [2].

Quant au travail des douze apôtres, il fut aussi distribué parmi les meilleurs élèves du célèbre sculpteur, qui ne s'occupa que du soin de la retouche [3].

En exprimant le regret, au point de vue de l'art, que Thorwaldsen se soit ainsi relâché, à un âge où il pouvait encore faire des chefs-d'œuvre, nous n'avons eu nullement la pensée de formuler un blâme qui pût atteindre le Maître, au sujet de cette collaboration dont, après tout, les anciens ont fourni de nombreux exemples. On sait, en effet,

---

[1] M. Oreste Raggi et M. Eugène Plon ne sont pas d'accord sur cette collaboration. D'après M. Eugène Plon, ce serait L. Bienaimé, autre élève de Thorwaldsen, qui aurait été chargé de commencer, d'après l'ébauche, le travail que le maître retoucha lui-même, en s'inspirant des statues antiques, car il n'avait pas encore eu l'occasion de voir un lion vivant.

[2] Ce modèle, n'ayant pas satisfait les commettants, fut complètement abandonné pour faire place à une autre statue toute romaine, dans laquelle le prince est vêtu à l'antique et dans une attitude qui rappelle le Marc-Aurèle du Capitole (Plon). — Ce fut Louis Bienaimé qui travailla à ce second modèle.

[3] Les jeunes artistes qui eurent l'honneur d'être associés à ces travaux furent : Bienaimé, Pettrich, Emile Wolff, Carlesi, Joseph Hermann, Paccetti et Marchetti.

que Parténon Alcamène travailla aux ouvrages de Phidias, son maître; qu'Agélide d'Argos s'associa deux sculpteurs de talent, pour l'exécution d'un groupe représentant les *Trois Grâces*, et que le fameux groupe de Laocoon passe pour l'œuvre de trois statuaires, Agesander de Rhodes et ses deux fils, Polydore et Athénodore [1].

Nous reconnaissons qu'en présence des immenses travaux qui furent commandés à Thorwaldsen à partir de 1820, époque à laquelle la mort de Canova laissait le sculpteur danois sans rival, cette collaboration était indispensable; mais nous la regrettons. M. Eugène Plon admet lui-même que les ouvrages exécutés par les élèves sont bien loin d'être aussi soignés que ceux du maître, mais il ajoute avec raison que si Thorwaldsen avait porté toutes ses statues à la perfection de son *Adonis*, il nous aurait certainement privé de plus d'une création parmi les meilleures de son œuvre.

L'influence de Thorwaldsen, à l'Académie de Saint-Luc, ne tarda pas à porter ses fruits. Deux courants d'idées s'étant manifestés dès qu'il eût occupé la chaire de sculpture, en qualité de professeur *cattedratico*, les élèves qui fréquentaient les cours se partagèrent en deux camps bien distincts. Les uns continuèrent à se perfectionner dans le style de l'école de Canova; les autres, la plupart nouveaux venus, et par conséquent recevant les premiers principes de l'art plastique de la bouche de Thorwaldsen, se formèrent à la manière du sculpteur danois. Les deux célèbres statuaires partaient, à la vérité, du même principe: l'imitation de l'antique; mais, considérée séparément, leur manière différait sensi-

---

[1] " Qui ne sait que les grands artistes de l'antiquité, chargés comme " ils l'étaient de travaux immenses et tels que les modernes conçoivent " à peine comment ils ont pu les exécuter, faisaient usage de ce moyen " expéditif de découper leurs modèles, qu'ils livraient ainsi divisés à " leurs praticiens, afin de multiplier les secours que leur prêtaient ces " artistes subalternes, auxquels il arrivait même d'abandonner entière- " ment l'exécution de certains accessoires qui, dans les plus beaux ou- " vrages, sont quelquefois traités avec beaucoup de négligence et peu " de sentiment. „ (*Musée des Antiques* de Bouillon, t. 1er).

blement l'une de l'autre. Canova s'appliquait de préférence à idéaliser les formes, tandis que Thorwaldsen cherchait avant tout la vérité plastique d'après l'étude de la nature, guidée sur la tradition de l'art antique.

Il ne nous appartient pas d'établir ici un parallèle entre ces deux émules; à plus forte raison, nous garderons-nous bien d'exprimer notre préférence pour l'un ou pour l'autre de ces illustres rivaux. Des critiques distingués, et autrement compétents que nous ne pourrions l'être, n'ont pu guère se mettre d'accord, parce qu'ils se plaçaient les uns les autres à des points de vue diamètralement opposés. C'est ainsi que David d'Angers préfère Canova à Thorwaldsen, parce qu'il se sent plus vivement et plus rapidement ému devant l'œuvre du sculpteur italien. M. Eugène Plon, au contraire, exprime sa préférence pour Thorwaldsen, en disant que Canova n'est ni grec ni romain, et que se ressentant des préoccupations de mièvrerie trop fréquentes chez ses prédécesseurs italiens, il n'a fait, en quelque sorte, que prendre un habillement antique. M. Henri Delaborde, critiquant la sculpture de Canova, qu'il déclare prétentieuse et d'une élégance équivoque, se range du côté des admirateurs du statuaire danois, dont les œuvres, élégantes quelquefois, visent toujours à la grandeur [1]. Enfin, M. Théophile Gautier, après avoir reconnu que les deux illustres sculpteurs subirent l'un et l'autre, dans la conception de la beauté, l'influence de Winckelman, reproche à Canova d'avoir communiqué une grâce toute moderne à la forme antique qu'il efféminait trop, et il réserve toute son admiration pour Thorwaldsen, moins riche de charmes peut-être, mais plus pur, plus sévère, plus chaste, mieux pénétré de l'antiquité, à laquelle il s'attacha par de profondes études, sans s'écarter de la nature qu'il vit toujours avec les yeux d'un disciple de Phidias, c'est-à-dire en la simplifiant, en la dégageant du détail inutile et en la ramenant au beau idéal [2].

En Italie, au contraire, les critiques, cédant peut-être

[1] Etude sur les beaux-arts.

[2] *Moniteur Universel,* 8 juillet 1867.

à l'esprit de partialité dicté par le sentiment national, se montrent moins sévères pour l'Aigle de Possagno. Ils le préfèrent, à plusieurs titres, au sculpteur danois, qu'ils reconnaissent, en effet, plus sévère, plus philosophe dans la recherche du vrai, mais dont les ouvrages leur paraissent froids auprès de ceux de Canova. S'ils ne cherchent pas à contester la supériorité de Thorwaldsen dans l'art du bas-relief, ils se prononcent hautement sur l'infériorité de celui-ci dans les compositions monumentales.

Nous ne pousserons pas plus loin l'examen des appréciations diverses portées sur les deux célèbres sculpteurs. Mais, nous tenons à rappeler que Canova s'était déjà acquis le titre glorieux de réformateur des arts, bien longtemps avant que Thorwaldsen eût créé les premières œuvres qui établirent sa réputation; qu'il eut le mérite de s'émanciper lui-même de l'école baroque à laquelle il avait sucé les principes de son art, et que, s'il eût un maître, ce maître ne fut autre que *lui-même*, tandis que Thorwaldsen eut l'immense avantage de commencer ses études dans une Académie prospère et dans un pays où les arts étaient alors cultivés avec un brillant succès. Quoi qu'il en soit, nous n'hésitons pas à reconnaître que l'école de Thorwaldsen porta, en Italie, de meilleurs fruits que celle de Canova, car les élèves du sculpteur danois se sont élevés à une réputation que n'ont certes pas atteinte les artistes de l'école de Canova.

Il nous reste, maintenant, à relever une erreur généralement admise par les biographes de Thorwaldsen, sur de prétendues attaques dont il aurait été l'objet, à Rome, de la part même des membres de l'Académie. On a parlé de basses intrigues, de cabales menées par Canova, d'opposition systématique à l'élection de Thorwaldsen à la Présidence de l'Académie. Il faudrait méconnaître absolument la dignité de ce grand corps académique et n'avoir pas la moindre idée de son glorieux passé pour se faire l'écho de pareilles insinuations. Que Thorwaldsen ait eu à se plaindre de quelques collègues, à la suite de petits amours-propres froissés, et que certaines individualités, absolument isolées, aient poussé l'esprit de jalousie et d'intolérance jusqu'à sus-

citer au maître quelques ennuis, nous sommes prêts à le reconnaître : la jalousie est un vice organique malheureusement trop commun parmi les artistes. Mais soutenir, de parti pris, que l'Académie ait poussé l'oubli de sa propre dignité jusqu'à descendre dans ce champ de tracasseries et se déclarer solidaire de chicanes personnelles suscitées contre Thorwaldsen par quelques artistes sans mérite, ce serait se rendre complice d'une odieuse accusation, à laquelle il nous serait aisé, d'ailleurs, d'opposer l'évidence des faits.

Est-ce à dire que l'Académie Romaine n'ait jamais eu à se reprocher de blâmables intrigues au préjudice d'artistes émérites, dont la candidature se présentait sous les auspices le plus favorables ? Non, certes. Quelquefois, et tout récemment encore, nous avons eu le regret de constater qu'elle a cédé à l'esprit de coterie et qu'elle a enregistré, dans ses actes, des élections dont l'opinion publique a éprouvé une bien pénible émotion : des artistes, d'un mérite discutable, ont été préférés à des personnalités marquantes, qui ont rempli Rome d'ouvrages de haute importance. Nous avons hâte de répéter, cependant, que ces faits sont *absolument isolés.*

D'aucuns ont attribué à l'Académie de Saint-Luc des sentiments hostiles à Thorwaldsen, parce que cet illustre sculpteur appartenait à la religion réformée. Cette insinuation n'a pas plus de fondement que les autres. L'Académie romaine n'a jamais été arrêtée dans le choix de ses candidats par des considérations de nationalité, de religion ou de politique. Bien avant l'éminent sculpteur danois, et après lui, nous l'avons vue, en effet, maintes fois, conférer non seulement la dignité académique à des artistes professant la religion réformée, mais encore en élever quelques uns aux honneurs de la présidence. Du reste, nous avons nous-mêmes constaté, par les documents du dossier Thorwaldsen, que cette présidence fut votée à la grande majorité des suffrages et que Léon XII fut le premier à féliciter l'Académie de l'unanimité de ses votes.

Le célèbre sculpteur occupa, pendant deux ans (1827-

1828) le fauteuil présidentiel. Cette présidence n'offre aucun trait particulier d'être mentionné. Thorwaldsen n'était pas précisément un homme d'initiative, et la nature de ses goûts lui rendait un peu lourd le poids de ses fonctions honorifiques. Cependant, l'Académie eût été, peut-être, en droit d'exiger plus de zèle de sa part, mais les grands travaux du grand statuaire furent, à ses yeux, un titre exceptionnel à son indulgence. Et plus tard, le 30 décembre 1836, elle décida par acclamation qu'une médaille d'or serait frappée en son honneur comme un hommage solennel rendu à son immense talent. Cette décision fut aussitôt communiquée à Thorwaldsen par le Président de l'Académie, qui lui écrivit la lettre suivante, inspirée par les sentiments les plus délicats et les plus flatteurs: « Vos mérites insignes et la faveur « dont vous daignez honorer depuis si longtemps l'Académie « Pontificale, en la gratifiant des honoraires qui vous reviennent « à titre de professeur de sculpture, ont profondément « touché la Congrégation générale, qui a voté l'ordre du jour « motivé par le Conseil, dans la séance du 12 de ce mois, « afin de vous témoigner d'une manière éclatante toute notre « reconnaissance.

« A cet effet, et par double acclamation unanime, elle a « décidé qu'une médaille sera frappée en votre honneur. Cette « médaille portera, d'un côté, les insignes académiques de « Saint-Luc, et, de l'autre, cette épigraphe:

ALBERTO THORWALDSEN
SCULPTORI . CELEBERRIMO . SODALI
BENEMERENTI . EX DECRET . ACADEMIAE
ANN. MDCCCXXXVI.

« Très heureux de pouvoir terminer la quatrième année « de ma Présidence en vous donnant communication de l'acte « unique dont je me réjouis bien vivement, il ne me reste « qu'à vous prier de vouloir bien agréer cette démonstration « spontanée et solennelle comme un témoignage respectueux « d'estime et d'amour de vos affectueux collègues, et à faire « des vœux très-sincères pour que le Ciel nous conserve pendant « de bien longues années, dans la personne de M. le

« Commandeur Thorwaldsen, un des plus grands ornements « de l'Académie de Rome, des plus insignes et des plus cé- « lèbres maîtres dont les arts en Europe puissent se vanter.

« Veuillez agréer, etc.

« Signé : C. Salvi, *Président.* »

Ce document, daté du 31 décembre 1836, est la preuve la plus convaincante que non seulement l'Académie de Saint-Luc ne s'est point rendue complice des intrigues dont Thorwaldsen aurait eu lieu de se plaindre, s'il faut en croire ses biographes, mais qu'elle ne cessa de nourrir pour cet artiste célèbre des sentiments de haute bienveillance et de profonde estime.





CHAPITRE X

Pierre Tenerani, son œuvre et sa manière. — Galerie de ses ouvrages.
Sa sculpture monumentale.

Le départ de Thorwaldsen pour sa ville natale laissa l'Académie de Saint-Luc sous un demi-jour. Quelques artistes de moindre renommée occupèrent le fauteuil présidentiel et passèrent presque inaperçus aux yeux de l'Europe artistique — à l'exception de Minardi, qui doit à son école du dessin une juste célébrité. — Mais cette transition fut de bien courte durée. Des ouvrages de sculpture, d'un mérite accentué, annonçaient déjà un artiste d'un grand avenir, à qui était réservé l'honneur de rendre à l'Académie romaine toute la puissance de son éclat. Nous avons nommé Pierre Tenerani, dont le souvenir est encore vivant dans la mémoire des artistes romains.

Pierre Tenerani naquit, le 11 novembre 1789, à Torano, petit village de 600 habitants, situé à un kilomètre des environs de la ville de Carrare. Son père, Ceccardo Tenerani, gagnait sa vie en négociant des marbres qu'il faisait extraire, pour son compte, d'une carrière prise à bail, sur le

mont *Crestola* [1]. Doué des facultés les plus variées, Pierre Tenerani montra de bonne heure d'excellentes dispositions pour le dessin, dont Pierre Marchetti, son oncle, lui donna les premiers principes. A peine Marchetti — artiste intelligent qui jouissait d'une bonne réputation à l'Académie de Carrare, à laquelle il était agrégé en qualité de professeur — eut-il discerné le génie naissant de son jeune neveu, qu'il s'empressa de conseiller à son père de ne point hésiter à lui faire étudier la sculpture. Il fut bientôt convenu que l'enfant ne quitterait plus l'atelier où il avait déjà fait concevoir les plus flatteuses espérances.

Tenerani continua donc de travailler sous cette direction, et ses progrès furent si rapides, que, à l'âge de quatorze ans, son crayon était assez formé pour suivre, avec fruit, les cours de l'Académie. Cette institution, qui comptait à peine trente ans d'existence, était alors prospère. Un bon peintre français, Jean-Baptiste Des Marais, de l'école de David, y donnait d'excellentes leçons de dessin, et le célèbre Bartolini, par l'exemple de ses études, apprenait à ses élèves à ne modeler que d'après les formes que la nature offrait à leurs yeux.

Le premier ouvrage plastique sorti des mains du jeune artiste ne nous est pas resté. M. Oreste Raggi raconte ainsi en quelle circonstance ce travail fut exécuté par Tenerani, alors âgé de dix-neuf ans: « Certains spéculateurs ambulants, « de passage à Carrare, faisaient voir, moyennant quelques « sols, une collection de personnages illustres, en cire, parmi « lesquels se trouvaient les portraits des membres de la fa- « mille Bonaparte, à l'exception de celui de Lucien Bona- « parte. Ce portrait se trouvait, par hasard, dans l'atelier « de Marchetti. Une occasion plus favorable ne pouvait se « présenter à ces spéculateurs pour combler cette lacune. « Ils s'adressèrent, en effet, à Marchetti pour en faire exé- « cuter une copie. L'académicien, n'ayant pas cru devoir « accepter ce travail, proposa son neveu, qui se déclara

[1] Oreste Raggi.

« fort satisfait de percevoir *six* écus pour l'exécution de ce « buste. Cet argent était le premier que Tenerani retirait « de l'exercice de son art. Il s'en fit payer d'avance la moitié, « qu'il porta aussitôt à sa mère, et il se mit à l'œuvre. Le « buste était presque achevé, lorsque Bartolini, ayant sur- « pris son élève à cette occupation clandestine, eut mille « scrupules sur ce travail, sous le prétexte que l'exécution « de ce buste aurait pu déplaire au prince Lucien. Sur ces « observations, le modèle fut brisé et le jeune artiste dut « restituer les trois écus qu'il avait déjà perçus. » — Tel fut le sort de ce premier essai.

Tenerani ne se laissa point aller au découragement pour un si petit échec ; il était, d'ailleurs, stimulé par la pensée des concours qui allaient être inaugurés, à l'Académie, et dont le prix était une pension pour étudier pendant trois ans dans la grande cité des arts.

Le premier concours eut lieu en 1810. Le sujet donné, un bas-relief, devait représenter *Clitus tué par Alexandre.* Bien que la composition de Tenerani ne fût pas absolument dépourvue de mérite, elle ne fut pas cependant jugée digne du premier prix. Le jeune artiste se remit donc à l'œuvre avec plus de passion que jamais, et, l'année suivante (1811), dans un concours extraordinaire voté par l'Académie, à l'occasion de la fête de Napoléon, il remporta le premier prix. En 1813, l'époque fixée pour la pension du candidat élu en 1810 touchant à son terme, l'Académie annonça le deuxième concours. Il n'y eut guère que deux concurrents sérieux : un certain Dominique Carusi et Tenerani. Le sujet tiré au sort — *Oreste se réveillant saisi d'horreur à la vue des Furies* — devait être modelé en quelques heures et moulé aussitôt. Ces conditions furent favorables à Tenerani, dont le travail d'invention fut toujours aussi facile que brillant. Il représenta Oreste, le genou droit appuyé sur un rocher, la main droite étendue accompagnant le mouvement du corps penché à droite, la tête tournée du côté opposé, les traits crispés exprimant une profonde terreur, la jambe gauche allongée et le bras gauche étroitement serré contre

la poitrine. Cette composition, malgré son effet un peu théâtral, valut au jeune artiste le prix du concours [1].

Les événements politiques qui, à cette époque, désolèrent l'Italie et, en particulier, la province de Lucques, ne permirent pas à Tenerani de jouir immédiatement du fruit de son concours; ce ne fut qu'au mois d'avril de l'année suivante qu'il put partir pour Rome, à titre de pensionnaire de l'Académie de Carrare. Le jeune lauréat s'y livra aussitôt à l'étude avec une assiduité et une énergie extraordinaires. Son premier travail fut une reproduction, en demi-grandeur, de *Pollux*, l'un des deux colosses de Monte-Cavallo. Il l'exécuta sous la direction de Thorwaldsen, dans les écoles de l'Académie de Saint-Luc, qui possédait un modèle de toute grandeur, formé, dit-on, sur le chef-d'œuvre même de Phidias. Cette étude fut exécutée avec une fidélité telle, que Thorwaldsen eut la pensée d'en faire reproduire, par le moulage, une copie qu'il se proposait d'envoyer à Copenhague; malheureusement, ce travail ne fut pas terminé. M. Oreste Raggi raconte que Tenerani, dans un moment de juste colère, brisa le modèle sur lequel, par esprit de basse jalousie, s'exerçait, depuis longtemps, l'espièglerie de quelques-uns de ses condisciples.

Sur ces entrefaites, l'Académie de Saint-Luc annonça un concours, dit l'*Anonimo*, institué par Canova, pour un prix de soixante sequins. Le sujet était une figure de cinq palmes, qui devait représenter le *Christ ressuscité*. Tenerani vit là une occasion propice de fournir à l'Académie de Carrare un témoignage de ses progrès dans la ville de Rome. Il n'hésita donc pas à se mettre sur les rangs des candidats, et il remporta le prix.

L'année suivante, il modela un *Pâris*, pour remplir les engagements qu'il avait contractés envers l'Académie de Carrare. Pâris se présente assis, appuyé d'une main sur un bâton, tandis que, de l'autre, il offre la pomme à la déesse de la beauté. Si cette figure, de grandeur naturelle et entièrement nue, ne fut pas exécutée à la pleine satis-

---

[1] Oreste Raggi.

faction des académiciens de Carrare, elle peut attester, du moins, les progrès réels du jeune pensionnaire et surtout la conscience de son application. Cette statue n'était pas, d'ailleurs, sans mérite. Elle nous a tellement frappé par la fierté de l'allure et la sévérité du style, qu'on a peine à croire qu'elle marque le début d'un jeune artiste. Cependant, après une soigneuse observation, on ne tarde pas à remarquer un peu d'incertitude dans les lignes et les contours du modèle.

Tenerani ne se laissa pas décourager par la critique sévère qui fut faite à son envoi. Il redoubla d'ardeur, désireux de grandir, à tout prix, par un commerce plus intime avec l'antique et par une étude spéciale de l'anatomie. Malheureusement, sa pension touchait à son terme, et cette pensée lui causa, pendant quelque temps, une sensible amertume. Sur sa prière, il obtint une prorogation de deux années, pendant lesquelles il jouit régulièrement de la subvention de l'Académie. Ce fut pendant ces deux années qu'il créa sa fameuse *Psyché abandonnée*, qui commença sa réputation. Cette statue devint, à Rome, l'événement du jour. A peine connaissait-on le nom de l'artiste, mais tout le monde parlait de son œuvre, et les connaisseurs n'avaient qu'une voix pour la déclarer une sculpture d'un vrai mérite.

Bien que, dans la suite, Tenerani ait fait subir à son ouvrage d'importantes retouches, il n'en dissimula point alors sa satisfaction et résolut de l'exécuter en marbre. Tenerani n'était pas riche; la pension de 1500 francs qu'il recevait suffisait à peine aux nécessités matérielles de l'existence la plus modeste. Afin de suppléer à l'insuffisance de sa pension, et pour être en mesure de se procurer le marbre destiné à l'exécution de sa *Psyché*, il lui fallut gagner quelque argent. A cet effet, il travailla pendant trois mois dans l'atelier de Thorswalden, qui lui donna, pour prix de ses services, une somme de trente écus romains — soit 161 francs et 25 centimes de notre monnaie — et lui assura, en outre, plusieurs mois de travail, à raison de cinquante francs par mois. Quelque modique que fût cette rétribution, elle fut pour lui une précieuse ressource. Grâce à la plus stricte

économie et à une rare constance, le jeune artiste put terminer sa *Psyché* et supporter la dépense du moulage de la copie qu'il devait envoyer à Carrare, à titre de deuxième envoi de Rome.

Ce marbre ne séjourna pas longtemps dans l'atelier du jeune pensionnaire de Carrare. Il fut vendu à une riche florentine, à la condition que l'acquéreur s'engagerait à le faire figurer à une exposition de beaux-arts, qui eut lieu au Capitole, en 1819, en honneur de l'empereur d'Autriche. A peine ce marbre fut-il exposé, que le prince de Metternich s'éprit de la *belle et séduisante jeune fille.* Il aurait voulu l'*enlever* à tout prix.... quand il apprit, avec amertume, qu'elle appartenait déjà à une marquise florentine. Mais le grand homme d'Etat fut bien vite consolé de cette petite déception : Tenerani s'empressa d'exécuter pour lui une copie de cette statue, qui eut encore de nombreuses reproductions pour d'autres illustres personnages [1].

Après cet ouvrage, que Thorwaldsen fut le premier à admirer, et auquel il n'aurait pas refusé de mettre son nom, comme il n'hésita point à le déclarer lui-même au banquier Hopp, qui avait pris cette *Psyché* pour une œuvre du sculpteur danois, Tenerani continua à perfectionner son ciseau dans l'atelier de l'auteur de *Jason*, qui, nous l'avons déjà vu, confia maintes fois à son brillant élève des ouvrages de haute importance. Il resta quelques années encore sous cette tutelle, occupé tout le jour aux ouvrages du maître et ne se réservant que les heures du soir pour travailler à ses propres compositions. On sait, en effet, que la *Psyché* fut exécutée presque tout entière à la lueur vacillante d'une chandelle de suif.

Ce fut également dans ces conditions que Tenerani modela ensuite un *Christ en croix* fort remarquable, commandé par le grand-duc Ferdinand III de Toscane. Ce *Christ*, destiné à être coulé en argent pour une église de Pise, ajouta à la réputation du jeune artiste : les commandes se succédèrent avec rapidité, et chaque ouvrage qui sortit de son

---

[1] Oreste Raggi.

atelier ne fit qu'accroître sa notoriété. Nous ne le suivrons pas dans cette marche progressive qui le conduisait à grands pas vers la gloire. M. Oreste Raggi, son savant biographe, s'est chargé de ce soin. Entrons plutôt dans la galerie où la piété filiale a réuni tout l'œuvre du grand sculpteur italien; c'est dans ce sanctuaire de l'art que nous trouverons les plus belles pages de la longue et glorieuse carrière de Tenerani, et où nous pourrons mieux apprécier la puissance créatrice de son esprit, sa verve féconde et son imagination inépuisable [1].

En entrant dans la première salle, l'attention du visiteur est aussitôt saisie par quatre statues d'enfant, de grandeur naturelle, représentant les génies de la chasse, de la pêche, de l'agriculture et du commerce. Le *Génie de la chasse* est, avant tout, une étude d'expression. La chasse, exigeant de la clameur, du mouvement et une bruyante satisfaction, quand le plomb meurtrier a abattu la proie, l'artiste modela son *Génie* dans une attitude quasi *guerrière* et avec un petit air tapageur saisi à point. D'une main, il tient un lièvre par les pieds, tandis que, de l'autre, il relève sa chemisette, dont les plis, harmonieusement disposés, ajoutent encore au charme de la figure. — Tout autre est le sentiment qui anime le *Génie de la pêche*. Il ne s'agit plus ici de surprendre la proie et de la terrasser : il faut la tromper. Aussi, trouve-t-on dans cette figure une expression de calme anxieux, où perce néanmoins une légère satisfaction pour un poisson pris dans le filet et que le petit pêcheur est en train de retirer avec une extrême délicatesse. — Le *Génie de l'agriculture* est une figure plus sérieuse, peut-être moins agréable, parce qu'elle respire moins d'ingénuité. Le Génie, entièrement nu, est courbé sur une bêche qu'il enfonce paisiblement dans la terre. Le front apparaît tout pensif, et, sur les traits du visage, on devine aisément les soucis de l'agriculteur, dont les pénibles labeurs ne reposent jamais que sur une trompeuse espérance. —

---

[1] Cette galerie est située, à Rome, au rez-de-chaussée du palais Tenerani, rue Nazionale.

Le *Génie du commerce*, lui, est assis sur un ballot, le regard profond et l'index de la main droite appuyé sur les lèvres, dans l'attitude d'un homme habitué à calculer sur de grands chiffres : c'est le caractère du négociant rendu dans toute sa prosaïque vérité. Ces quatre statues, dont la composition est toute simple, se recommandent spécialement par la facture du modelé.

A côté de ces figures, s'élève le fameux monument qui devait être érigé à la mémoire de Simon Bolivar, et qui était destiné à renfermer le cœur de ce héros. Le corps du monument est formé d'une chambre sépulcrale de forme carrée. Celle-ci est surmontée de la statue du libérateur, en uniforme, un grand manteau jeté sur les épaules, le front sévère et pensif, l'allure guerrière, l'attitude noble. A droite et à gauche du mausolée se trouvent deux statues : le *Génie de la paix* et le *Génie de la guerre*. Devant la porte sépulcrale, une femme est assise sur un joug : c'est la République, représentée sous les traits de la femme de Bolivar. Cette figure est modeste, artistiquement drapée, mais sans recherche. L'expression du visage est le reflet d'une âme qu'agitent de profondes pensées. Cette femme mettrait-elle son esprit à la torture pour trouver le secret de faire aimer aux peuples la fameuse formule : *Liberté*, *Egalité*, *Fraternité ?*... Enfin, au pied du monument, on voit deux statues dont l'expression allégorique est trop clairement rendue pour ne point reconnaître aussitôt la *Constance* et la *Libéralité*. La *Constance* est représentée sous la figure d'une femme, debout, à côté d'un flambeau qui brûle sans jamais s'éteindre. La *Libéralité* est également caractérisée par une belle figure de femme, au visage souriant, élégamment drapée et renversant un bouclier plein d'or. Malgré toutes les beautés plastiques qui abondent dans cette œuvre à la fois grandiose et lugubre, le spectateur reste froid devant cette composition. C'est qu'il y manque l'étincelle qui anime le marbre : la pensée religieuse.

Ce monument sépulcral, commandé par le Conseil de la Nouvelle-Grenade, fut expédié en 1816; mais il n'arriva

point à sa destination. Il fit naufrage, dans l'Océan, avec le *Guaspard* qui le transportait.

Dans la même salle, nous avons encore remarqué deux bas-reliefs magistralement traités. Le premier, exécuté pour le monument sépulcral d'un personnage italien, Jules Bianchi, ancien gouverneur de la ville de Sienne, représente la Bienfaisance publique. C'est une figure de femme dont l'expression d'ineffable douceur, qui anime le visage, accompagne à merveille le mouvement de ses beaux bras nus, reposant avec bonté sur les épaules de deux génies, l'*Agriculture* et l'*Instruction*. Un petit enfant, accroupi à ses pieds, l'*Indigence*, tenant dans ses mains un beau raisin, dont il porte une grappe à la bouche, et une corne d'abondance complètent l'allégorie.

Dans cette composition, comme dans la précédente, l'absence de l'idée chrétienne est encore frappante. Il y a lieu d'être surpris de trouver cette déplorable lacune dans les œuvres du grand sculpteur italien; mais il est bon de ne point perdre de vue l'influence du contact de plusieurs années passées dans l'atelier de Thorwaldsen. On sait, en effet, que dans la plupart des bas-reliefs modelés par le statuaire danois pour la décoration des mausolées, ce sont les Génies qui figurent de préférence, tandis que les symboles de la foi chrétienne y sont rarement employés. Aussi le plus grand nombre d'entre eux trouveraient-ils leur place sur un mausolée païen, plutôt que sur la tombe à laquelle ils servent aujourd'hui d'ornement.

On pourrait faire la même remarque sur le second bas-relief, exécuté pour le monument de la princesse Sartorisky, bien que la composition de cette sculpture soit extrêmement touchante. La princesse Sartorisky avait succombé aux douleurs de l'enfantement, et, quelque temps après, cette tombe, fraîche encore, s'ouvrait pour recevoir les dépouilles mortelles d'un autre enfant et d'une belle-sœur. L'artiste, touché d'un si grand deuil, voulut faire rendre à son ciseau les accents émus de l'élégie et, sous cette inspiration poétique, il modela la figure principale s'élevant dans les airs, légère comme un zéphir: c'est l'image de l'âme prenant son

vol vers l'Eternel, à peine dégagée des liens qui la tiennent rivée à la fragilité de notre corps. Le regard de la jeune femme se perd dans un horizon infini comme les sphères éternelles vers lesquelles elle s'envole; d'une main, elle presse sur son sein l'enfant nouveau né, tandis que, de l'autre, elle soutient son autre enfant, dont l'expression de triste mélancolie laisse percer néanmoins la joie qu'il éprouve de rejoindre sa mère. Enfin, la figure de la belle-sœur, se détachant légèrement du fond, au troisième plan, complète ce groupe, aussi admirable d'exécution que riche de sentiment.

Si quelques bas-reliefs, où la pensée philosophique efface complètement l'idée religieuse, nous font regretter que Tenerani se soit un peu trop ressenti de l'influence du grand sculpteur qui fut son maître, la collection de ses ouvrages nous offre un grand nombre de compositions qui répondent aux besoins de l'âme, aux élancements du cœur vers la vérité suprême et au goût passionné de la beauté divine à laquelle l'homme aspire ici bas. En voici deux, entre autres, qui attirent l'attention du visiteur, dans la deuxième salle: la *Charité* et le *Sauveur bénissant un enfant.*

Dans le premier, l'idée de l'artiste est aussi touchante que chrétienne. L'ensemble de la scène, la disposition des personnages, l'expression des figures paraissent avoir été dictés par un souvenir des premiers siècles du christianisme. La Charité est représentée sous la figure d'une matrone voilée qui apporte une large obole à une pauvre veuve et à ses enfants. Celle-ci, assise sur un escabeau, tient un petit enfant emmailloté qui dort sur ses genoux et tend la main où l'obole est déjà tombée. Rien de plus expressif que le sentiment imprimé à la figure de cette mère infortunée. Une profonde tristesse assombrit son front; ses lèvres s'efforcent de sourire, et son regard, où brille un éclair de reconnaissance, ne se lasse pas de contempler la noble bienfaitrice. Au milieu du groupe, un enfant, l'aîné de la famille, se tient debout, les yeux levés vers le ciel; il prie. Cet accent de piété fervente va droit au cœur, car il montre combien, à son âge si tendre, il a conscience des ri-

gueurs de la misère et le prix qu'il attache au bienfait. Toutes ces figures sont drapées avec autant de variété que de spontanéité : Tenerani, d'ailleurs, ne savait pas tâtonner.

Dans le bas-relief représentant le *Sauveur bénissant un enfant*, le caractère religieux de la sculpture est encore plus saisissant. Jésus, assis de profil, est l'image parfaite de la mansuétude. Ses lèvres, légèrement entr'ouvertes, semblent redire ces consolantes paroles : « Laissez venir à moi « les petits enfants ». Son visage est moins l'expression de la grandeur et de la majesté surhumaines que celle de la grâce, de la pureté et de la douceur. Il étend sa main sur la tête d'un enfant, conduit par un ange gardien sous la figure d'un beau jeune homme, dans la vigueur de l'adolescence, et cette charmante petite créature, les mains jointes avec une piété tout enfantine, souriante, heureuse d'approcher Jésus, semble comprendre tout le prix de cette bénédiction divine. Le mérite principal de cette composition est encore dans l'admirable variété qui a présidé au jeu de la draperie et dans l'ordonnance du groupe.

A côté de ces deux ouvrages, se trouve le modèle du fameux bas-relief qui orne le monument de Chateaubriand, à Saint-Malô : *Eudore et Cymodocée*. L'artiste a traduit sur le marbre un des plus beaux passages des *Martyrs*. Hâtons-nous de dire que cette scène émouvante ne pouvait être rendue avec plus de fidélité et de poésie. La conception en est grande, originale, frappante : l'exécution en est parfaite. D'un côté, se détache le groupe d'Eudore et de Cymodocée. L'un et l'autre sont debout au milieu des arênes, prêts à subir le martyre. Eudore, les yeux levés vers le ciel, dont il implore la force et attend la couronne, donne à sa chère Cymodocée un dernier témoignage de son ardent amour. D'une main, il la presse contre son cœur ; de l'autre, il semble lui dire : « Il faut nous séparer, mais, au « ciel, on se revoit. » — Cymodocée, toute tremblante et les mains jointes sur la poitrine, s'abandonne avec amour à la douce étreinte d'Eudore qu'elle contemple pour la dernière fois. Enfin, comme contraste à cette scène poignante, l'artiste a représenté, à l'autre extrémité du bas-relief, la

figure stupide d'un bestiaire aux muscles grossiers, debout sur la cage aux lions et lourdement appuyé sur le levier de la trappe d'où va s'élancer la bête furieuse.

Ce « merveilleux bas-relief », pour nous servir de l'expression même de Giordani, est une des meilleures compositions de l'œuvre du grand sculpteur italien.

Citons encore un bas-relief, de moyenne dimension, représentant les derniers adieux d'une jeune fille à ses parents, autre scène touchante qui laisse dans l'âme de l'observateur une impression profonde. Une jeune fille, dans la fleur de l'âge, est au seuil de l'éternité. Sentant venir l'heure suprême du terrible passage, elle dit à ses parents un adieu pour toujours. C'est ainsi qu'on la voit, à moitié couverte du voile qui doit l'ensevelir et se soutenant à peine sur son séant, tendre la main à son père qu'elle caresse d'un regard baigné de tristesse, mais où ne s'est point encore éteinte cette sérénité qui est le secret de la résignation chrétienne. Le père, calme dans sa douleur, saisit cette main qu'il n'a plus la force de contempler, tellement il est abattu par le coup qui le frappe. Il est des douleurs muettes mille fois plus poignantes que celles qui se traduisent par des cris déchirants : c'est cette douleur, devant laquelle on chercherait en vain de se mettre en défiance, que le ciseau de Tenerani a magistralement rendue dans cette figure. La pauvre mère assiste, elle aussi, à cette déchirante séparation. Elle ne peut étouffer sa douleur et, les mains jointes, son regard suppliant levé vers le ciel, elle implore la puissance de Celui qui pourrait, seul, lui épargner ce cruel sacrifice.

Cette composition, la première que Tenerani ait exécutée en ronde bosse, se recommande surtout par les mouvements de l'âme profondément marqués sur le visage de chacun des personnages.

Dans la quatrième salle de cette riche galerie sont classées les « œuvres de force » et les sujets mythologiques : *Pâris*, *Psyché abandonnée*, *Psyché évanouie*, *Vénus à qui l'Amour enlève une épine du pied*, *Faune*, *Vulcain*, etc. Les qualités que nous avons signalées dans la première

Psyché de Tenerani, *Psyché abandonnée*, et qui font de cette statue une sculpture de choix, se retrouvent à pareil titre dans la *Psyché évanouie.* Ce marbre nous montre la charmante jeune fille, au moment même où, gagnée par une naïve curiosité, elle vient d'ouvrir la boîte mystérieuse que Vénus lui avait ordonné d'aller prendre chez Proserpine. La pauvre enfant, suffoquée par la vapeur infernale qui s'en exhala aussitôt, est tombée à la renverse, à demi-morte. C'est dans cette attitude que Tenerani a modelé cette adorable créature. On la voit étendue au pied d'un rocher, la tête penchée vers l'épaule gauche, les yeux fermés, les lèvres légèrement entr'ouvertes, la poitrine oppressée; elle est à moitié nue, car, dans la chute, sa tunique, naguère agrafée au-dessous de la taille, a glissé jusqu'à ses pieds; enfin, elle tient encore d'une main le couvercle de la boîte dont le contenu est répandu à terre.

On ne saurait imaginer une création plus suave que ce beau corps, svelte, délicat, s'accusant par des lignes d'une rare finesse et par les contours les plus moelleux. Mais, ce qui excite surtout l'admiration, c'est la difficulté surmontée par le statuaire pour rendre avec une parfaite vérité l'évanouissement de la jeune fille: « gisante, sans « mouvement, ne donnant plus aucun signe de vie, elle n'est « pas morte, elle n'est point endormie, elle n'est qu'éva- « nouie » [1]. Cette nuance est, en effet, merveilleusement saisie.

Vénus est encore une expression de la beauté humaine idéalisée. Ce marbre, que plusieurs critiques ont jugé supérieur à la *Vénus victorieuse* de Thorwaldsen, est l'image accomplie de la beauté virginale. L'imagination de l'artiste, toujours à la recherche de la beauté, la surprit un jour dans les délicieux jardins de Paphos, où Vénus aimait à respirer le parfum des mille roses qui en tapissaient la riche verdure. En marchant sur ces roses, la belle déesse venait d'être piquée, au pied, par une épine. Elle était étendue sur le flanc gauche, sans autre voile que celui de la

---

[1] Giordani.

pudeur; le bras gauche appuyé sur une pierre, qui disparaissait sous les plis harmonieux d'une riche draperie, elle se soulevait légèrement, la poitrine en avant et la tête tournée vers un petit enfant qui se tenait à ses pieds, comme elle entièrement nu. C'était Amour, qu'elle avait appelé pour se faire ôter l'épine.

Telle est l'attitude que l'artiste a donnée à sa *Vénus*. Rien de plus gracieux que de voir le petit dieu ailé, souriant à sa mère, s'acquitter, comme d'un jeu, de cette délicate opération. A demi accroupi, il soulève sa jambe gauche, en guise de chevalet sur lequel Vénus pose délicatement son pied blessé et, pendant que, de la main droite, il ôte l'épine, de l'autre, il cherche à s'assurer de l'équilibre de la jambe, que sa mère tient légèrement cambrée au dessus de la cuisse gauche. Malgré cette précaution, Vénus semble n'être pas absolument rassurée, car, de sa main droite, elle serre le bras gauche de l'enfant pour l'avertir aussitôt, dans le cas où il viendrait à lui faire éprouver une trop vive douleur.

Dans l'exécution de ce groupe, Tenerani semble avoir réservé toutes les ressources de son talent, toute son habileté, tout le prestige de son ciseau, pour amener à l'état de perfection l'étude du nu. Vénus est, à la fois, une femme puissante et délicate. Ses formes se dessinent en contours d'une exquise finesse; le mouvement des hanches, des cuisses et des jambes se développe naturel, gracieux, sans recherche; enfin, les pieds et les mains, comme les chairs délicatement potelées de l'enfant, sont un modèle d'exécution sculpturale.

Le *Faune* est une étude, d'après l'antique, qui rappelle le *Faune* du Vatican attribué au ciseau de Praxitèle. M. Oreste Raggi le décrit en ces termes : « C'est un adolescent « de dix-huit à vingt ans, à la chevelure poil de chèvre « et touffue, avec les oreilles de chèvre et une petite queue « sur le dos; il est debout sur la jambe gauche, le corps, « entièrement nu, appuyé, à droite, sur un tronc d'arbre; « une peau de chèvre sur son bras gauche. La flûte d'une « cornemuse entre les lèvres, il y promène ses doigts, mo-

« dulant avec suavité une mélodie qu'on croirait entendre « sortir de l'instrument champêtre. Ses membres ne sont « point encore développés comme ceux de l'adulte, mais « ils présentent des formes si gracieuses, proportionnées « avec une si rare harmonie, si sveltes, si élégantes, que, « n'était la blancheur du marbre, on croirait avoir sous les « yeux un enfant vivant dont la poitrine, le torse, les jam- « bes, toute la personne est en mouvement. » De tous les ouvrages plastiques du grand sculpteur italien, cette statue peut être considérée comme la meilleure, au point de vue de la vérité du modelé d'après nature et, à notre sens, elle figure dans l'œuvre de Tenerani au même titre que l'*Adonis* dans celui de Thorwaldsen.

Dans la cinquième salle, le visiteur s'arrête de préférence devant un groupe remarquable qui représente l'*Ange gardien veillant sur un enfant.* Dans un de ces moments d'élan que donne la foi, l'artiste eut l'heureuse inspiration de rajeunir un sujet rebattu, en sculpture comme en peinture. L'ange est représenté, les ailes à demi déployées, sous la figure d'un jeune homme dans la fleur de l'adolescence; il est tout entier à la vigilance qu'il exerce sur un enfant assis sur le gazon et jouant avec une fleur. Le petit imprudent ignore sans doute qu'il joue à deux doigts du péril, car un serpent rôde autour de lui; mais l'ange a l'œil sur lui et, tenant d'une main un pan de son manteau, il est prêt à mettre l'enfant à l'abri du danger.

Le marbre de cette pieuse allégorie, aussi savamment conçue que magistralement exécutée, se trouve aujourd'hui en Angleterre [1].

C'est encore dans cette salle, la plus vaste de la galerie, que sont classées les sculptures de grande dimension. On y remarque, avant tout, un *Saint Alphonse de Liguori* et une *descente de croix* supérieurement mouvementée.

---

[1] Il existe une reproduction de ce groupe, en demi-grandeur, au château de M. de Falloux, à Bourg d'Iré. Cette copie avait été commandée d'abord par Mlle Rachel, la célèbre tragédienne, dont la mort ne permit pas à Tenerani d'achever ce travail.

Saint Alphonse de Liguori est une figure colossale, à l'aspect à la fois sévère et imposant. Il est debout, revêtu de ses habits épiscopaux, la mître en tête; d'une main, il s'appuie sur la crosse pastorale; dans l'autre, il tient un livre. Un ange, assis à ses pieds, soutient une croix et laisse se dérouler un parchemin, où sont inscrites les règles que le saint donnera à son ordre.

L'expression du visage de Saint Alphonse est saisissante; mais la draperie, aux plis raides comme les draps d'or tissés pour les ornements d'église, rappelle avec trop de fidélité les draperies tendues ou boursouflées qui faisaient les délices des baroques. Considérée de près, cette draperie alourdit sensiblement l'ensemble de la sculpture. Au demeurant, cette statue fut modelée pour être vue à distance; aussi, dans la Basilique de Saint-Pierre, où elle a été placée aux frais des religieux de Saint-Liguori, produit-elle un effet beaucoup moins disgracieux.

La *Descente de Croix* est un bas-relief dont les personnages se présentent dans leur grandeur naturelle [1]. Cette œuvre, d'une très puissante conception, s'écarte du caractère que revêtent les autres ouvrages de Tenerani par un naturalisme de notre époque: c'est une imitation précise et minutieuse de la nature, mais de la nature vivante, de la forme révélant dans ses modifications les affections et les sentiments de l'esprit qui l'anime. Le corps du Sauveur a été détaché de la croix; Joseph d'Arimathie, monté sur une échelle, le glisse lentement à terre. La tête et le bras droit du Sauveur reposent déjà sur l'épaule de la Vierge, qui contemple avec douleur son divin fils inanimé; Saint Jean soutient les pieds, tandis que Joseph d'Arimathie retient le milieu du corps qui, abandonné à son propre poids, s'affaisse sur lui-même. La tête de la Vierge, palpitante d'expression, fait un contraste d'un effet plastique saisissant avec la tête exsangue du Christ. La douleur de Saint Jean est profonde; mais, on chercherait en vain sur son visage le

---

[1] Le marbre a été placé dans la chapelle du prince Torlonia, à Saint-Jean de Latran.

calme que la force d'âme donne toujours aux cœurs affligés, fussent-ils brisés par la plus violente amertume. Ce contraste avec l'expression de la douleur de la Vierge est encore remarquable. Le Christ rappelle, pour la facture du nu, celui que Tenerani avait modelé pour l'exécution du crucifix de Pise. Quant à la draperie, on ne saurait la désirer plus classique: c'est dire qu'elle est variée, élégante, harmonieuse et spontanée.

En face de ce bas-relief se trouve le monument de Pie VIII. On a beaucoup parlé de cet ouvrage, que les censures les plus mordantes n'ont pas épargné. Revenir sur ces appréciations nous exposerait à tomber dans des redites; ce monument est, d'ailleurs, très connu et les critiques le plus autorisés ont été unanimes à reconnaître qu'il n'est point à la hauteur de l'œuvre du célèbre statuaire. Tout en admettant que Tenerani pouvait créer une composition plus heureuse, nous devons faire remarquer néanmoins que l'idée artistique du sculpteur italien n'a pas été généralement comprise. Tenerani a voulu exprimer d'une manière plastique le principe sublime de la souveraineté *visible* et *invisible* de l'Eglise, l'anneau de conjonction entre le ciel et la terre, le lien mystique qui unit l'Eglise au Paradis et l'homme à Dieu. Cette pensée rend plus intelligible l'ordonnance du monument, c'est-à-dire la double action qui a pour théâtre le ciel et la terre, comme dans la *Transfiguration* de Raphaël: le Chef visible de l'Eglise en oraison, et le Chef invisible écoutant, dans le ciel, la prière de son Vicaire.

Quelle que soit la sévérité des jugements divers portés sur ce monument sépulcral, on ne saurait refuser à chacune des parties qui le composent, considérées isolément, le rare mérite de l'exécution sculpturale. A ce point de vue, la critique a été muette. Les physionomies diverses sont vivantes, et la draperie modelée avec autant de délicatesse que de vérité. La statue du Rédempteur est surtout magistralement traitée; l'œil le moins exercé saisit sans peine sur son visage une expression surnaturelle, presque un éclair de divinité qu'adoucit un sentiment de mansué-

tude. Le portrait de Pie VIII se recommande également par la supériorité de la facture, ainsi que par une parfaite ressemblance avec le modèle [1].

Mentionnons, enfin, un *Vulcain*, de grandeur naturelle, dont le marbre appartient aujourd'hui à la famille Torlonia; — une *Flore*, sous la figure d'une jeune fille cueillant des fleurs dont elle remplit les pans de sa robe; — le monument sépulcral du marquis Costabili Containi de Ferrare, ouvrage d'une ordonnance sévère, dont l'ornement principal est un bas-relief remarquable, qui rappelle une entrevue du marquis Costabili avec Napoléon I[er], pour obtenir le décret d'union de la république Cispadane; — enfin, un *Ange de la Résurrection*, sculpture de grande valeur, qui orne le tombeau de Laura Colonna, dans l'église de la Minerve, à Rome.

Nous n'avons fait connaître, dans cet examen rapide, que les compositions plastiques réputées les meilleures dans le monde des arts. L'œuvre du maître italien est autrement considérable. Il suffit de visiter la Galerie Tenerani pour

---

[1] Au Vatican, on témoigna pour ce mausolée un enthousiasme qui fit un contraste singulier avec les critiques du dehors. Par esprit de courtoisie envers Pie IX, qui, parmi les cinq maquettes présentées par Tenerani, avait porté son choix sur celle qui a été exécutée, on rivalisa d'éloges poétiques, d'épigrammes et de sonnets à l'adresse du célèbre sculpteur. L'épigramme du cardinal Tosti, que nous aimons à reproduire, donne la note juste de cet enthousiasme :

PETRO TENERANIO
SCVLPTORI PRAESTANTISSIMO
OB MONVMENTVM PII VIII P. M.
GRATVLATIO

Plurima in hoc templo videas monumenta priorum
Quae referunt vultus gestaque Pontificum.
At Christi ante pedes, Petri Paulique sub umbra,
Dum pronum flexo poplite cerno Pium,
Gratulor artifici; quod rem feliciter unus
Hauserit ingenio, marmore prodiderit.
Haec inter dum signa Pius stat numine plenus
Vera micat species formaque Pontificis.

A. Card. Tosti.

être frappé de la fécondité prodigieuse de ce grand statuaire, à qui peut bien s'appliquer cette réflexion de M. E. Plon sur l'œuvre de Thorwaldsen: « Son œuvre gardera dans « l'estime des hommes un rang élevé, non seulement parce « qu'il est la plus complète et l'une des plus hautes ex- « pressions des tendances artistiques de son temps, mais « aussi parce qu'il dérive d'une inspiration originale, d'un « génie sincère et personnel. »

Cette gloire artistique, dont l'Italie a bien droit d'être fière, rejaillit pendant quarante-cinq ans sur l'Académie de Saint-Luc. Nommé membre *di merito*, en 1824, Tenerani occupa la chaire de sculpture en 1833 et fut élevé deux fois aux honneurs de la présidence [1], dont il remplit les hautes fonctions avec un zèle qui n'eut d'égal que celui de Canova.

Tenerani ne fut point le seul personnage remarquable que possédât alors l'Académie de Saint-Luc. A côté de lui, des artistes de haute distinction soutinrent avec éclat le prestige de cette ancienne institution. Dans la classe de peinture, nous trouvons Thomas Minardi, Frédéric Overbeck, François Coghetti, Alexandre Capalti, Nicolas Consoni, Riedel, et MM. Podesti, Gagliardi, académiciens vivants, dont nous examinerons les ouvrages artistiques dans un chapitre spécial. La grande sculpture était représentée par Rinaldo Rinaldi, Paul Lemoyne, Louis Bienaimé, Jean Gibson, Pierre Galli, Emile Wolff et Ignace Jacometti. Enfin, parmi les architectes, Poletti, Bartolini, Azzurri, Sarti, Camporese, Cavallieri et Vespignani, jouissaient d'une réputation méritée.

Les peintres continuèrent à marcher dans la voie largement tracée par Camuccini. La plupart d'entre eux en imitèrent la manière, tout en s'appliquant à la perfectionner par une étude plus suivie de la nature. Ce n'était point, en effet, le sentiment original et élevé qui faisait défaut à Camuccini, ainsi qu'à Landi : ce qui leur manquait, c'était l'étude de la nature, cette vérité de touche qui fit toujours la

---

[1] 1856-1859; 1867-1869.

supériorité de l'école vénitienne. En se rapprochant davantage de la nature, ils conservaient un haut degré d'individualité auquel n'atteignirent jamais ceux qui, à l'exemple d'Overbeck, ne voulurent point s'affranchir des exigences du conventionnel. Les premiers ont rapproché la peinture italienne de l'altitude de sa brillante tradition; et, si les autres produisirent quelques tableaux de mérite, non exempts de beautés, gracieux même, on peut affirmer que le plus grand nombre de leurs compositions ne furent que de fades réminiscences de sujets mille fois traités et qu'une forme nouvelle pouvait faire revivre.

Les sculpteurs, au contraire, travaillèrent dans la manière que Thorwaldsen avait fait prévaloir et que le succès des œuvres de Tenerani contribua à faire encore mieux apprécier. Quant aux architectes, ils renoncèrent définitivement à toutes réminiscences de la période *baroque*, et le petit nombre d'édifices monumentaux construits, à Rome, pendant la première moitié de notre siècle, accuse un retour heureux à la saine architecture. L'examen rapide des ouvrages principaux des collègues de Tenerani à l'Académie de Saint-Luc fera l'objet du chapitre suivant.





CHAPITRE XI

Les collègues de Tenerani à l'Académie de Saint-Luc. — *Classe de Peinture :* Frédéric Overbeck; François Coghetti; Thomas Minardi; Alexandre Capalti; Auguste Riedel; Annibal Angelini; Nicolas Consoni. — *Classe de Sculpture :* Adam Tadolini; Rinaldo Rinaldi; Charles Finelli; Thomas Kessels; Emile Wolff; Louis Bienaimé; Pierre Galli; Ignace Jacometti; Oscar Sosnowski. — *Classe d'Architecture :* Valadier; Jean Azzurri; Clément Folchi; Pierre Camporese; Louis Poletti; Antoine Sarti; Vespignani; S. Bianchi. — S. Betti.

FRÉDÉRIC OVERBECK (1789-1869) fut, sans nul doute, un excellent peintre. On n'a qu'à examiner attentivement ses principaux ouvrages — l'*Histoire de Joseph;* la *Jérusalem délivrée*, à la villa Massimi; le *Miracle de la Rose*, dans l'église des Saints-Anges, à Assise; l'entrée de *Jésus-Christ à Jérusalem*, dans l'église de Notre-Dame, à Lubeck; *Jésus au jardin des Oliviers*, à Hambourg; le *Mariage de la Vierge*, la *Passion du Sauveur*, etc., — pour reconnaître que l'inspiration, la force vitale et créatrice ne lui firent point défaut. Mais sa peinture, à la manière des peintres du XIVe siècle, dont il eut la pensée de faire revivre l'école, ne pouvait plus être appréciée dans un moment de crise artistique où peintres et sculpteurs ne visaient plus à la recherche du Beau par la voie du naturalisme, et où l'engoûment pour les divinités mythologiques avait détrôné les sujets mystiques. Overbeck, qui ne connaissait

que la théorie de l'art lorsqu'il quitta l'Académie de Vienne pour se rendre à Rome, en 1810, était plus profondément attaché aux principes d'idéalisme puisés à l'étude des chefs-d'œuvre des XIVe et XVe siècles, pour faire la moindre concession aux tendances de la nouvelle école. Aussi, convaincu que le mérite d'une œuvre d'art consiste uniquement dans l'idée, il ne se lassa jamais de répéter à ses élèves que « le « modèle tue l'idée ». Moins préoccupé de la vérité anatomique que de l'expression fidèle de sa pensée, qui planait presque toujours sur les hauteurs de l'idéal et du mystique, Overbeck ne se servait, en effet, que très rarement de son modèle. Sans cette théorie, qui interdisit à son pinceau l'imitation de la nature, théorie que Duprè déclare « *super-* « *lativamente falsa* », Overbeck eût été le premier peintre de son temps; car il possédait, à un degré supérieur, l'art d'animer la peinture par la puissance du sentiment et de l'expression.

François Coghetti (1802-1875) eut une part considérable dans l'œuvre commencée par Camuccini, bien qu'une inclination secrète l'entraînât vers le genre de peinture qu'Overbeck voulait faire revivre. Admirateur sincère du peintre allemand, il ne lui fut point possible de se soustraire à l'influence que les préceptes de Diotti, à l'Académie Carrara, de Bergame, sa ville natale, et ceux de Camuccini — dont il fut l'élève le plus distingué, sous le rapport de l'originalité et du talent — avaient exercée sur son art. Toutefois, quelques-unes de ses premières toiles, qui ne passent point pour les moins remarquables de son œuvre, trahissent cette tendance naturelle à s'émanciper des formules du classique, qui lui semblaient trop compassées. De ce nombre, une *Sainte Catherine avec l'enfant Jésus*, dans l'église de Saint-Michel *dell'Arco*, à Bergame, et une *Présentation*, dans l'église d'Almenno, méritent une mention spéciale : on dirait, en effet, qu'une brosse flamande a passé sur ces peintures. Mais si sensibles qu'aient été ces aspirations, Coghetti n'en resta pas moins fidèle à l'école de Camuccini, à laquelle il donna une nouvelle impulsion par

sa manière châtiée, le style élevé et correct de son dessin, le caractère classique de la draperie et la beauté du coloris.

Coghetti passa presque toute sa vie artistique dans la ville de Rome, où il jouit d'une haute réputation. C'est, en effet, dans cette métropole que se trouvent ses meilleures productions. Les plus appréciées dans le monde des arts sont les fresques qu'il exécuta pour la famille princière Torlonia: *Les exploits d'Alexandre-le-Grand*, le *Parnasse des hommes illustres*, les *Grâces* et les *Heures*, que les touristes ne manquent pas de visiter, à la villa Torlonia, sur la voie Nomentana; — l'*Histoire de l'Amour et Psyché*, et le *Triomphe de Bacchus*, qui décore la belle salle elliptique que le prince Torlonia fit construire, dans son palais de la place de Venise, pour placer le fameux groupe de Canova représentant Bacchus écrasant contre un rocher le jeune Licas; — *Apollon suivi par les Heures*, et la *Fable de Prométhée*, au théâtre Apollon; — les *Quatre Eléments*, peinture fort originale — à la manière de Polidore Caldara, surnommé Polidoro *da Caravaggio* — dont le prince Alexandre Torlonia fit décorer une salle de sa villa, à Castelgandolfo.

Coghetti n'obtint pas le même succès dans les fresques qu'il exécuta dans le genre religieux. Les peintures murales dont il décora la coupole de la cathédrale de Bergame par une apothéose de Saint Alexandre, ainsi qu'une *Assomption* exécutée dans la villa du duc Scotti, à Oreno, ont un défaut capital, que ni l'ordonnance de la composition, ni la variété des personnages, ni la correction du dessin, ni l'effet pittoresque de la décoration n'ont pu entièrement racheter. Cette note discordante, qu'on ne trouve que trop fréquemment dans les œuvres de ce grand peintre, consiste dans l'absence de tout sentiment religieux. Autant Coghetti s'attira-t-il l'admiration générale pour le rendu irréprochable de ses sujets historiques et mythologiques, autant ses peintures religieuses ont-elles mérité la censure des critiques, même le moins disposés à la sévérité. On reproche, en effet, à ses *Madones* d'être plutôt des types de charmantes bourgeoises que l'image surhumaine de la reine du ciel; à ses *Cours célestes*, d'être traitées comme des cours païennes,

et à ses *Saints*, de se présenter au spectateur comme des personnages muets, fiers de poser en modèles de formes académiques. Hâtons-nous d'ajouter, cependant, que cet illustre académicien de Saint-Luc a signé des ouvrages religieux où ce défaut est bien moins sensible : la décoration de la cathédrale de Savone est de ce nombre. Ces fresques, bien mieux inspirées, cimentèrent même la réputation qu'il s'était acquise à Rome, par ses peintures mythologiques, et le placèrent au premier rang des grands peintres contemporains.

La collection des tableaux à l'huile de Coghetti contient également de très beaux ouvrages, bien que plusieurs de ces peintures laissent percer quelques négligences, effet inévitable de la rapidité avec laquelle cet artiste brossait ses toiles, lorsque de la peinture à fresque il passait immédiatement à la peinture de chevalet. Les plus remarquables sont: le *Martyre de Saint Etienne*, dans la basilique de Saint-Paul, à Rome ; — le *Martyre de Saint Fermo*, dans l'église d'Adrara Saint-Martin ; — le *Triomphe d'Alexandre*, que possède le baron Rothschild ; — une scène du Déluge, peinte en 1843 pour l'Académie des Beaux-Arts du Mexique — deux toiles traitées avec un goût exquis, dont l'une représente le *Bain de Psyché* et l'autre les *Noces de l'Aurore et de Psyché;* — enfin, le *Martyre des Macchabées*, admirable composition que possède l'église de Ranica, petit village situé dans les environs de Bergame. Cette toile, la moins connue du monde artistique, passe néanmoins pour la meilleure peinture qui soit sortie de l'atelier de Coghetti. En la traitant, l'artiste se laissa entraîner par les réminiscences de ses études de Raphaël et par la manière des Carraches, que trahissent les teintes caractérisques des grands peintres de cette école.

Thomas Minardi (1787-1871). L'enfance de cette célébrité italienne s'encadre d'une légende qui rappelle celle de Giotto. Si le récit de ses biographes mérite croyance, Minardi fut surpris, à l'âge de dix ans, traçant sur un mur, à gros traits de charbon, les contours d'un cheval. Giotto

avait attiré ainsi l'attention de Cimabuë, lorsque, gardant ses moutons, il s'amusait à dessiner avec un bout de pierre pointue, sur un morceau d'ardoise unie, l'un des moutons qui broutaient devant lui. Le jeune artiste avait révélé, par cette esquisse, une aptitude si frappante pour l'art du dessin, que son oncle, un digne ecclésiastique de Faenza, s'empressa de le confier aux soins d'un certain Zauli, professeur de dessin et de peinture au lycée de cette ville. Les débuts confirmèrent les hautes espérances qu'on avait conçues de cette nature exceptionnellement douée. On vit dans cet enfant non seulement une inclination naturelle pour l'art du dessin, mais une vraie passion qui se traduisit par un travail incessant et un sentiment exquis du Beau.

A l'âge de seize ans, Minardi vint à Rome, à titre de pensionnaire de l'Institut de Saint-Grégoire de Faenza et fut admis aux écoles de l'Académie de Saint-Luc: c'est dire combien ses progrès avaient été rapides. Les splendeurs artistiques de la métropole, plus encore que les chaires de l'Académie, achevèrent d'ouvrir son intelligence à la lumière du Beau. Après quelques mois d'application assidue, il put compter assez sur ses forces pour prendre part au concours de Milan, dont le succès lui valut la jouissance de la pension romaine qu'avait instituée le gouvernement italo-français. Ce fut alors que Longhi, le célèbre graveur dont le nom reparaîtra dans la suite de cet ouvrage, confia au jeune artiste le fameux dessin du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Ce dessin, que l'Europe artistique a admiré comme le plus grand chef-d'œuvre de reproduction dont puisse se vanter l'art moderne, coûta à Minardi sept années de travail. Le mérite exceptionnel de l'artiste dans l'exécution de ce dessin, est d'avoir reproduit sur une feuille de papier de quatre-vingt-cinq centimètres l'œuvre capitale de Michel-Ange, que personne ne comprit mieux que lui et qu'aucune copie en peinture n'a rendue avec une si parfaite vérité. Mais il serait oiseux d'insister sur un ouvrage qui, depuis plus d'un demi-siècle, appartient à l'histoire de l'art et dont la critique savante a fait ressortir les qualités puissantes.

Nous préférons mentionner l'influence que l'enseignement de Minardi a exercée sur le progrès de la peinture, en Italie.

Dès le début de sa carrière professionnelle à l'Académie des Beaux-Arts de Pérouse, Minardi fit un exposé clair, net et précis de ses vues en matière d'art. Ses premières leçons, où ses principes artistiques furent dictés à la jeunesse studieuse de Pérouse, révélèrent l'esprit de sa doctrine: émanciper l'art des exigences tyranniques de l'école académiste. A raison de ses idées réformatrices, Minardi vit se déchaîner contre lui un torrent de récriminations; mais la force de ses convictions l'emporta sur ces basses intrigues. Poussant l'esprit d'abnégation jusqu'au mépris de ses intérêts personnels, il n'eut d'autre objectif que le relèvement de la peinture italienne. Comme Canova, il aurait produit des œuvres de grande envergure, qui l'auraient porté au comble des honneurs et de la fortune, s'il n'eût préféré se renfermer dans l'humble cadre de son apostolat. L'unique ambition qui agita un instant l'âme de cet artiste, fut de pouvoir porter son enseignement dans une chaire capable de donner à sa parole, sinon plus de retentissement, du moins une plus grande autorité. Cette chaire lui fut offerte en 1821 par l'Académie de Saint-Luc. Minardi s'y fit remarquer aussitôt par sa méthode claire et savante, par la supériorité de ses pensées et par l'accent de conviction qui présidait à l'exposé de ses principes. Sans entrer ici dans le mérite intrinsèque de cet enseignement — examen qui nous entraînerait dans des considérations trop étendues — hâtons-nous de reconnaître que Minardi a fait école en Italie, et que cette école moderne, représentée par ses disciples, est généralement estimée comme une vraie *nouvelle renaissance* de l'art italien. Les ouvrages de Capalti, de Fracassini, de Consoni, de Mariani, et autres, attestent, en effet, que l'art italien contemporain s'est dégagé des tendances serviles qui le rivaient à la tradition conventionnelle, et qu'il n'a plus rien de commun avec les préjugés des vieilles écoles. On y reconnaît à chaque ligne des contours, au moindre coup de brosse, au jeu savant de la lu-

mière, le grand principe de Minardi : l'étude consciencieuse de la nature.

Tel est, à notre sens, le plus beau titre de gloire capable de perpétuer le nom de Minardi dans les annales de l'art. Les dessins de cet artiste, et surtout ses écrits, sont d'ailleurs un trésor d'enseignements précieux qui continueront encore l'œuvre de son éminent apostolat [1].

ALEXANDRE CAPALTI (1807-1868) fut, de tous les peintres italiens dont la carrière artistique remonte aux premières années de ce siècle, celui qui ressentit plus directement l'influence vivifiante que Minardi, par son école du dessin, et les Camuccini, les Landi, par l'enseignement de la peinture, exercèrent sur l'art italien. Doué d'un talent supérieur et original, il poursuivit la voie qu'il trouva ouverte devant lui et porta à une haute perfection les méthodes d'études auxquelles il s'était formé dans les écoles de l'Académie de Saint-Luc. Capalti fut l'élève de prédilection de Minardi, et l'on peut dire qu'il égala presque son maître par la correction du dessin, s'il ne le surpassa par l'attrait qu'il sut imprimer à ses compositions, en les dégageant complètement de ce qui restait de froideur et de compassé dans la manière encore trop académique du célèbre dessinateur. Aussi, sa réputation fut-elle rapidement établie, et lorsque, en 1854, de graves raisons de santé ne permirent plus à Minardi de continuer l'enseignement du dessin, à l'Académie de Saint-Luc, ce fut lui qui eut l'honneur d'occuper cette chaire.

Capalti ne fut point seulement un dessinateur : il fut aussi un grand peintre, et les ouvrages nombreux qu'il a laissés sont regardés comme les plus importants de la pein-

---

[1] Les écrits de Minardi sont plutôt des dissertations savantes que des ouvrages proprement dits, à l'exception d'un traité inédit *sur les proportions du corps humain.* Les plus appréciés sont : une *dissertation*, lue en séance académique et publiée en 1864, *sur les qualités essentielles de la peinture italienne depuis sa renaissance jusqu'à l'époque de perfectionnement;* — un opuscule sur la voûte de la Chapelle Sixtine et des *Etudes artistiques*, sur Léonard de Vinci et l'Ecole lombarde.

ture contemporaine. Ses compositions ont une certaine ressemblance avec celles de Coghetti, quant à l'expression de vérité, de naturel et de simplicité; mais elles leur sont supérieures comme sentiment religieux et comme coloris. En outre, la brosse de Coghetti n'atteignit que bien rarement la finesse d'exécution que l'on admire dans les toiles de Capalti. De toutes les œuvres de cet académicien de Saint-Luc, celles qui acquirent à leur auteur une juste célébrité furent les fresques dont il décora la galerie du prince Alexandre Torlonia, et les peintures murales qu'il exécuta au palais pontifical de Castelgandolfo. On mentionne ensuite une *Conception de la Vierge*, que possède un temple catholique en Californie; — une toile de grande dimension représentant un épisode de l'histoire touchante de Booz et de Ruth, et, enfin, un remarquable tableau historique qui nous montre Nicolas de' Lapi mettant son épée dans les mains de son jeune enfant, pour lui apprendre que c'est avec cette arme qu'il devra un jour défendre sa patrie.

Ajoutons que Capalti excella particulièrement à peindre les portraits. Ceux-ci occupent une place importante dans la série de ses œuvres, et nous ne craignons pas d'affirmer que, de tous les artistes émérites que ce siècle a vus naître en Italie, il y en a bien peu qui aient su l'égaler. Les portraits de Minardi, du célèbre graveur Mercuri et de l'architecte Sarti, qui figurent dans la galerie des portraits de l'Académie de Saint-Luc, sont considérés comme des modèles de ressemblance, de vérité et de rendu.

Auguste Riedel, dont la tombe est encore fraîche, fut un artiste *sui generis*; il a joui d'une réputation quasi européenne. De ses nombreuses toiles, brossées pendant près d'un demi-siècle, cinq n'étaient point encore sorties de l'atelier, le jour de sa mort, et ce sont les seules qu'il nous a été possible d'avoir sous les yeux pour étudier le faire de cet artiste exceptionnel. Les étrangers, éblouis par la magie de sa peinture, enlevaient ses tableaux à peine terminés; aussi, est-ce moins en Italie qu'en Angleterre, en Allemagne, en Russie, en Amérique, en France même, qu'il

faut chercher la plus grande partie de ses ouvrages. — Pourquoi cette vogue? Uniquement parce que Riedel trouva, un jour, le secret de peindre à grands effets de soleil.

Nous n'entrerons pas ici dans le mérite intrinsèque de ce genre de peinture, nouveau pour nous. Cet examen nous entraînerait dans de trop longues considérations, que ne nous permettraient pas, d'ailleurs, les limites qui nous sont prescrites. Nous ne pouvons, néanmoins, nous empêcher de constater que les toiles de l'artiste allemand, peintes dans cette manière toute sienne, sont vraiment gracieuses. En outre, ce qui nous a fort surpris dans ces tableaux, c'est que, vues en plein jour, les figures, ainsi inondées de lumière, sembleraient peut-être pécher par la netteté dans le dessin et par la franchise dans le modelé; mais, si l'on baisse les stores, le charme quasi vaporeux de la peinture s'évanouit, et elles reprennent dans le demi-jour, la fermeté du dessin et le relief d'une savante perspective. Enfin, si l'on intercepte davantage la lumière, si l'on plonge la toile dans une pénombre que l'œil puisse à peine percer, le fond disparaît et les figures, encore suffisamment éclairées par la magie de la palette, se détachent comme par enchantement, semblables à une apparition fantasmagorique dans un palais de fées.

C'est dans ces trois effets de lumière que nous avons examiné les compositions de Riedel, dont la plus séduisante est une toile représentant l'*Amour et Psyché*. — Sur un fond de verdure émaillée de mille fleurs, le coin d'un frais bocage, peut-être encore « le bosquet délicieux » de Millevoye,

> Planté par la main du mystère
> [*Et*] dont le voile officieux
> Rendit la pudeur moins austère
> Et l'amour plus audacieux!

deux jeunes amants s'abandonnent, sans réserve, aux premières douceurs de leur ardente flamme. C'est le couple amoureux dont le cœur s'épanouit sous l'éclat d'un rayon de soleil. Le dieu ailé, un beau garçon, avec toute la vigueur d'un adolescent, serre entre ses bras la charmante

Psyché, assise, comme lui, sur cette verdure au milieu de ces fleurs. Psyché, surprise, peut-être, par cet élan d'expansion, toute heureuse quand même, baisse les yeux, en rougissant, et doucement, doucement, elle repousse l'Amour, dont le regard semble la rassurer et lui dire :

> Comme tout cœur ma flamme est noble et pure
> Amour sincère est toujours vertueux [1].

Ce sentiment de pudeur est délicieusement exprimé sur le visage de la jeune fille. Tout cela est pur, en vérité, comme un rayon de mai : c'est l'expression d'un noble sentiment de l'âme. Les deux figures sont de grandeur naturelle : *lui*, beau, robuste, vigoureux ; *elle*, svelte, élégante, prestigieuse.

Que manque-t-il à cette peinture ?

Le sentiment de la réalité... que nous aurions regretté, peut-être, si nous l'y eussions trouvé.

Le même effet de lumière caractérise une autre composition qui frise un peu le genre allégorique et dont une poésie de Gœthe fournit l'inspiration à l'artiste. Ce sont deux adolescents, de grandeur naturelle, dont l'un — peut-être l'Amour — tient un rossignol auquel il donne à manger avec la pointe d'une flèche, afin que ses chants aient la puissance de percer les cœurs ; l'autre, une jeune fille, toute joyeuse, assiste, en souriant, à ce jeu d'enfant malicieux. L'expression de la figure rend agréablement la candeur de son innocence, qui ne lui permet point encore de saisir le sens allégorique du jeu qui l'amuse, mais dont elle pourrait bien être la première victime. C'est un accent de poésie jeté à la hâte sur la toile et embelli par le prestige de la couleur. Ces deux figures, coupées aux genoux, sont revêtues d'une gaze légère, si légère, que l'on voit, à travers mille plis variés, transparaître le charme des formes dans toute leur belle et fraîche carnation.

L'*Ange qui porte au Paradis les larmes des mortels* est encore la traduction d'une pensée poétique, chantée par

---

[1] Millevoye, *Emma et Eginard.*

une lyre allemande. C'est un tableau qui rappelle trop fidèlement le précédent, pour ne pas lui servir de pendant. On y voit deux figures de grandeur naturelle, également coupées aux genoux, également vêtues de gaze; — l'une d'elles, l'Ange, s'envole vers les régions éthérées, tenant dans sa main droite une coupe d'or, où perlent les larmes d'une âme souffrante représentée sous les traits d'une charmante jeune fille, qu'il soutient de son bras droit et qu'il entraîne avec lui dans son vol précipité. La partie saisissante de cette toile est encore dans l'artifice de la couleur, dans le jeu de la lumière et dans le contraste des tons chaudement éclairés.

Citons, enfin, une toile plus originale encore, ténébreuse, avec trois hiboux énormes perchés sur un noir rocher en saillie, puis çà et là quelques petites mouches-luisantes se détachant sur ce fond noir comme un brillant sur des cheveux d'ébène, et, au milieu de cette atmosphère lugubre, un Génie mignon voltigeant tout joyeux sous une langue lumineuse, éblouissante, irisée, qui se balance sur sa tête. Rien de plus fantasque que cette composition échevelée : c'est une page de Shakespeare traduite en peinture avec toutes les excentricités d'une imagination vagabonde et délirante. La brosse du peintre a été fidèle et passionnée comme un fils de l'Allemagne, toujours grisé par la poésie de ce génie sans loi. Oui, c'est bien là Shakespeare, nous ouvrant les portes du monde magique des esprits, évoquant les spectres, peuplant l'air de génies et de sylphes aimables. Sans doute, le sentiment y fait défaut; mais les sujets de cette nature, pris dans la région fantastique qui est par de là toute vérité, ne sont point faits pour le cœur. Quand l'œil est satisfait, l'artiste a atteint son but.

Annibal Angelini (1812-1885) mérite une mention spéciale, bien qu'il ait passé la plus grande partie de sa vie artistique à brosser des décors de théâtre. Ses ouvrages de scénographie sont, en effet, fort remarquables, et quelques-uns sont même considérés comme des chefs-d'œuvre du genre. Profondément versé dans la science de la perspec-

tive, qu'il professa pendant longtemps à l'Académie de Saint-Luc, il réunit tous les principes de son enseignement sous forme de méthode de perspective appliquée à tous les travaux artistiques, depuis l'architecture jusqu'aux compositions scénographiques. Cet ouvrage, fort apprécié, a été prescrit dans la plupart des instituts de beaux-arts d'Italie.

En dehors de ses ouvrages de scénographie, Annibal Angelini a laissé plusieurs études de perspective d'un mérite transcendant. De ce nombre, on cite de préférence une série de façades du Dôme d'Orvieto, et trois vues intérieures de Saint-Pierre, au Vatican. L'une de ces dernières est l'intérieur de la basilique vu de la grande porte d'entrée; la deuxième, une peinture à l'huile, reproduit la coupole vue de bas en haut, et la troisième, un chef-d'œuvre de perspective, est l'intérieur de Saint-Pierre vu du haut de la coupole. Ces trois études, la dernière spécialement, obtinrent, il y a peu d'années, un succès éclatant.

Dans l'œuvre artistique de cet académicien de Saint-Luc, on apprécie également quelques-unes de ses peintures murales, dans le genre décoratif. De ce nombre figurent en première ligne la décoration du Quirinal, et la restauration des fresques de l'église de Sainte-Agnès, à Rome, des peintures de Raphaël qui décorent la chapelle Chigi, dans l'église de Sainte-Marie *del Popolo*, des fresques de la chapelle Pauline, et de la troisième loge au Vatican.

Nicolas Consoni, dont la mort remonte à quelques mois à peine, clôt cette série d'académiciens émérites qui ont maintenu, depuis Canova jusqu'à nos jours, la peinture italienne à la hauteur du passé glorieux de l'institution romaine.

Ce n'est pas en quelques lignes qu'il nous sera possible de présenter sous son vrai jour un artiste d'un si grand talent, dont les ouvrages occupent une place de choix dans la collection des grandes peintures contemporaines en Italie. Son œuvre est si vaste, que la description la plus rapide même nous entraînerait au-delà des limites qui nous sont tracées. On sait, en effet, que Nicolas Consoni est l'auteur des fresques remarquables dont Pie IX fit décorer le pla-

fond d'une des *loges* de la galerie du second étage qui donne sur la cour Saint-Damase, au Vatican. Cette Loge, qui porte aujourd'hui le nom de l'illustre pontife, est située parallèlement à la Loge peinte par Raphaël. Le caractère que présente cette décoration ne s'écarte guère des peintures décoratives créées par l'Urbinate. On retrouve sur l'épaisseur des piliers, sur la surface des trumeaux et sur le mur du fond cette richesse inouïe d'arabesques, d'emblèmes et de stucs, que Sanzio imagina après la découverte des arabesques mythologiques dans les bains de Titus et de Livie. Cette partie de la décoration a été exécutée d'après les dessins de M. Mantovani, qui s'est acquis une grande réputation dans ce genre de peinture. L'œuvre de Consoni, bien autrement importante, consiste dans les tableaux encadrés dans la voûte de chacune des travées de la galerie, comme ceux qui sont connus sous le nom de *Bible de Raphaël.* Ces tableaux — au nombre de vingt-quatre — sont tous de la même dimension, c'est-à-dire d'environ six pieds de long sur quatre de large, avec des figures de deux pieds de haut. Ils représentent les principales scènes de la Passion du Sauveur.

La critique s'est déjà occupée de ce grand ouvrage de peinture contemporaine; mais elle a eu le tort de prendre pour point de départ de ses appréciations un parallèle entre l'œuvre de Consoni et celui de Sanzio. Nous ne ferons pas le même tort à cet artiste: Raphaël ne peut être comparé qu'à ses pairs, à ses rivaux véritables, qui furent Michel-Ange, Léonard et le Corrège. Si un rapprochement peut trouver place ici, ce n'est que pour constater que Consoni est entré profondément dans le caractère de la peinture romaine du XVe siècle, représenté par la manière de Sanzio. Le style de cette peinture était imposé d'avance à l'artiste, par la nature même du travail qui lui était confié. Cette imitation est frappante dans les fresques de la *Passion ;* et, pour arriver à cette hauteur de style, pour parvenir à cette interprétation savante des œuvres du peintre d'Urbin, il a fallu un talent solidement trempé et une intelligence

peu commune de cette beauté exquise que le Maître donna toujours à la forme humaine.

Ce ne fut point par une brusque transition que Consoni parvint à donner à sa peinture ce trait distinctif qui rappelle Raphaël. Après avoir grandi au milieu des traditions de l'école mystique d'Ombrie, il emporta de Pérouse cet amour de la beauté pure, en quelque sorte immatérielle, qui caractérise l'art vraiment religieux. A Rome, l'étude passionnée de Raphaël ne fit que l'affermir dans ses pieuses aspirations, pendant que l'école de Minardi le perfectionnait dans la finesse du dessin. Il semble s'être interdit depuis toute autre préoccupation. Aussi, trouve-t-on dans les ouvrages que Consoni a exécutés avant les fresques du Vatican, un sentiment religieux et une suavité toute *raffaellesca* qu'il est impossible de méconnaître. La réputation de cet artiste a été solidement établie sur ce point. Nous avons pu constater, en effet, qu'en Italie, et à Rome spécialement, Nicolas Consoni est considéré dans le monde artistique comme le peintre qui, dans ses compositions, fresques ou peintures de chevalet, s'est le plus rapproché du style de Raphaël. Cette imitation savante, qui ne laisse pas moins dans toute son intégrité le caractère individuel de l'artiste, apparaît non seulement dans la manière de disposer la draperie, dans les effets de coloris et dans le style du dessin, mais encore et surtout dans l'ordonnance générale de la composition.

Dans les fresques décoratives qui représentent la *Passion* du Sauveur, ce n'est point par le grand nombre des personnages que Consoni chercha l'effet. Ses tableaux, à l'instar de ceux de la Loge de Raphaël, sont tracés avec un petit nombre de figures; quelques-uns, comme celui qui représente *Judas recevant des pharisiens le prix de son forfait*, comptent quatre ou cinq personnages au plus. Et, cependant, avec quelle puissance d'expression ils s'imposent à l'admiration du spectateur dont ils enflamment l'imagination, tout en allant droit au cœur! Certes, en tenant compte de tout ce que la critique la plus sévère ou la moins bienveillante ait pu dire sur cet ouvrage de grande haleine,

personne n'osera contester que, dans ces vingt-quatre compositions, tout ne soit vie, tout ne parle, tout n'ait sa raison d'être. Dans les tableaux où les personnages sont en nombre plus considérable, comme le *Baiser de Judas*, il a su introduire des épisodes intéressants, clairs, développés, qu'on lit avec facilité, capables même d'émouvoir, sans que, pour cela, ils éloignent l'attention du sujet principal. N'est-ce point là encore un trait caractéristique qui rappelle la peinture de Sanzio?

Le mérite transcendant de cet artiste — nous ne sommes pas le seul à le reconnaître — repose dans cette facilité de composition. Consoni ne tâtonnait pas. D'un coup, il saisissait le sujet; il en prenait les traits les plus saillants, s'en pénétrait, et les rendait avec toute la vérité et toute la force de sentiment capable d'enlever l'observateur et de le transporter, comme par magie, sur le théâtre de l'action. Pour mieux arriver à cet effet, Consoni donnait toujours une certaine importance aux fonds, dont les profils et les moindres détails sont étudiés avec un soin extrême. En dernière analyse, les fresques de la *Passion* donnent la note vraie du grand talent de cet artiste. De tous ses ouvrages, il nous a semblé le plus soigné et le mieux réussi. On y remarque une plus grande correction du dessin, plus de naturel dans les attitudes, plus d'individualité dans les têtes, plus d'ampleur dans les draperies, plus de transparence et de vivacité dans le coloris. Il est néanmoins fort regrettable que, dans quelques voûtes, la masse décorative, trop chargée de couleurs voyantes, écrase, pour ainsi dire, la peinture de Consoni et l'empêche de donner toute la puissance d'effet qu'elle comporte.

Un autre ouvrage, de moindre importance, mais que nous tenons à mentionner ici, est la création des immenses cartons qui ont servi à l'exécution de la mosaïque qui décore la façade de la Basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. Le sujet que représente cette mosaïque, — la plus grande qui existe aujourd'hui, et qui a coûté, aux meilleurs artistes de l'atelier du Vatican, plus de dix années d'un travail assidu, — a valu à Nicolas Consoni des éloges mérités,

bien qu'on ait fait des réserves pour la disposition, que certains critiques auraient désirée plus heureuse. Mais, après examen, on ne tarda pas à reconnaître qu'une disposition meilleure était bien difficile, pour ne pas dire impossible. L'architecture de la façade était un obstacle qui s'opposait tyranniquement à l'inspiration de l'artiste. Comment créer, en effet, un sujet unique dans un quadrilatère dont la base est surplombée de trois immenses fenêtres à plein cintre ? Aussi, l'artiste a-t-il eu la pensée d'y créer deux sujets : le premier, un paysage de forme rectangulaire; le second, au-dessous, quatre prophètes, Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel. Enfin, dans la corniche, l'artiste a représenté le Sauveur ayant à ses côtés les apôtres Pierre et Paul. Les prophètes sont traités avec beaucoup d'ampleur; mais nous leur préférons le paysage. Il a été dicté par une pensée mystique qu'on ne saurait mieux rendre. On voit, d'un côté, les portes de Jérusalem et, de l'autre, celles de Bethléem; puis, sous un beau ciel, une délicieuse campagne et des brebis qui vont se désaltérer, au pied du rocher d'où s'écoulent les quatre principaux fleuves de l'Asie. Le christianisme, avec ses pures et saines doctrines, est figuré tout entier dans ce paysage.

Dans l'intérieur de la basilique, Consoni a peint deux fresques qu'on trouve dans la série des grands tableaux représentant la vie de Saint Paul. L'une de ces fresques nous montre *Barnabas présentant Saint Paul aux apôtres rassemblés ;* l'autre a pour sujet la guérison miraculeuse de Publius par Saint Paul. Ces deux ouvrages se recommandent encore par la disposition naturelle, facile, heureuse et poétique.

Enfin, parmi les nombreux ouvrages exécutés par cet artiste, durant le cours de sa longue carrière artistique, nous mentionnerons — sans parler d'une quantité de portraits — les peintures allégoriques qui décorent une des salles du palais Torlonia; un magnifique tableau allégorique, qui fait l'ornement principal du plafond d'un grand salon, au palais du duc Léopold Torlonia; un grand tableau allégorique, à la détrempe, sur la voûte de la Bibliothèque

Corsini; les *Douze heures*, peintures à l'huile, fort appréciées, qu'on voit à Londres, dans une des salles du Palais Royal; la décoration du mausolée du prince Albert, à Londres également, où l'on remarque de préférence le tableau qui représente le *Crucifiement;* plusieurs tableaux à la détrempe, dans la célèbre Bibliothèque du Vatican, et — nous en passons bien d'autres de moindre dimension — les grands tableaux d'autel qu'on admire dans la cathédrale de Diacovar, en Slavonie.

Il nous reste à ajouter que cet artiste éminent occupa, à deux reprises et avec éclat, le fauteuil présidentiel de l'Académie de Saint-Luc.

La sculpture eut également, du vivant de Tenerani, et même après sa mort, des artistes qui la représentèrent dignement à l'Académie de Saint-Luc. Nous citerons, en premier lieu, les deux grands élèves de Canova, Adam Tadolini et Rinaldo Rinaldi, dont les ouvrages furent exclusivement inspirés à la manière du célèbre statuaire italien.

Adam Tadolini, né à Bologne en 1788, témoigna de bonne heure d'une inclination particulière pour les beaux-arts. On le vit, tout jeune encore, dessiner à la plume des animaux et toutes sortes de figures, puis modeler, avec de la pâte ou de la cire, des bergers et des paysannes pour la crêche de Noël. Ces premiers essais artistiques, passablement réussis, obtinrent un certain retentissement dans le voisinage de la maison paternelle, et tombèrent un jour sous les yeux du prince Hercolani, qui lui conseilla d'étudier à l'Académie *Clémentine.* Quelques mois de préparation dans l'atelier du peintre delle Valle, le mirent en mesure de suivre avec profit les cours de l'Académie, qu'il fréquenta avec la plus grande assiduité. Après deux années d'études, il remporta deux premiers prix, un de plastique et un de dessin à l'aquarelle, et, l'année suivante, le grand prix *Curlandese.*

La mort de son père l'ayant privé de ressources, ses études parurent un moment compromises, et il dut penser à gagner sa vie. Il se mit alors à modeler des masques de cire pour le carnaval. Ce travail de circonstance remplit le gousset du jeune artiste, et eut un succès de franche gaieté parmi les élèves qui fréquentaient avec lui l'école du professeur De Maria, à l'Académie. Celui-ci, touché de cette preuve d'activité, lui fit obtenir la place de préparateur d'anatomie à l'Académie, et lui confia quelques travaux plastiques, entre autres le magnifique fronton en stuc du palais Aldini, à Bologne.

En 1813, il remporta à l'Académie le grand prix dit de l'*Alunnato*, qui lui accordait une pension pour l'achèvement de ses études à Rome. Mais la chute de Napoléon ne lui permit pas de bénéficier de cette pension. Il se rendit à Rome quand même, et se présenta candidat au concours du prix Canova, qu'il remporta. Ce premier succès dans la métropole attira sur lui l'attention du sculpteur Luccarini, qui lui fit modeler quelques statues destinées à la décoration d'un arc de triomphe qu'il avait été chargé d'élever sur la place de Venise, pour la rentrée de Pie VII dans la Ville Eternelle. Ces statues furent si bien réussies, que Canova, émerveillé, ouvrit au jeune artiste les portes de son atelier. De ce jour data la fortune artistique du sculpteur bolonais. Il fut associé, en effet, à tous les ouvrages du grand statuaire de Possagno, et modela pour lui bon nombre de statues et de groupes, entre autres le portrait, à genoux, de Pie VI à Saint-Pierre du Vatican.

En dehors de cette collaboration avec l'illustre maître italien Adam Tadolini, créa pour son compte de remarquables compositions plastiques, dans son atelier de la rue *dei Greci*. On cite avec éloges, un groupe d'une grande valeur, *Amour et Vénus*, que possède la famille princière Hercolani, à Bologne; un portrait de Pie VII; un monument sépulcral à la mémoire du cardinal Lante; un *Ganimède* d'une facture fort délicate, et la belle statue du *Rédempteur* que l'on admire dans la vaste chapelle de l'hospice de Saint-Michel, à Rome.

Rinaldo-Rinaldi s'obstina à ne point s'enrôler dans les rangs de la nouvelle école de sculpture. Admirateur enthousiaste de la statuaire de Canova, on l'entendit maintes fois se récrier contre les tendances des rénovateurs, parce que leur sculpture envahissait, disait-il, le terrain de la peinture. Sa critique ne se borna, toutefois, qu'à de simples appréciations, car on ne le vit jamais entrer dans la ligue qui s'arma contre Thorwaldsen et ses élèves. Rinaldo-Rinaldi n'était, après tout, qu'un homme mal prévenu. Le caractère de sa sculpture, toujours inspirée à des sujets classiques, est absolument le même que celui des œuvres de Canova. De tous les élèves de l'illustre sculpteur italien, Rinaldo-Rinaldi, fut, en effet, celui qui rendit le mieux la manière du maître. Il était doué, d'ailleurs, d'une aptitude prodigieuse pour l'art de la statuaire. S'il faut en croire le témoignage de ses contemporains, il sculpta, à l'âge de quatorze ans, un *Saint Antoine* assez bien réussi pour mériter un piédestal dans l'église d'Arcella, petit village des environs de Padoue, et, quelques mois après, un groupe d'anges qui orne, aujourd'hui encore, le tabernacle du maître-autel de la fameuse église de Saint-Antoine de Padoue. Toutefois, Rinaldo-Rinaldi n'arriva jamais, dans la suite, à la hauteur des espérances qu'avait fait concevoir cette remarquable précocité. Ses marbres sont de très bonnes sculptures : ils n'excitent point l'enthousiasme. Ils sont traités avec un art supérieur, quant à la facture du modelé et de la draperie, disposée avec un goût exquis; mais, l'inspiration géniale y fait le plus souvent défaut.

Les principaux ouvrages de ce sculpteur sont : le groupe de *Céphale et Procli*, une *Pénélope*, une *Melpomène*, la *Justice et la Paix*, une *Sibylle*; *Cassandre*, *Ulysse* et la remarquable statue de *Saint Etienne*, que l'on admire dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, et qui complète la richesse de la décoration artistique de la chapelle dédiée au protomartyr.

Charles Finelli (1780-1853) s'était déjà acquis une certaine célébrité, lorsque les premiers ouvrages des prin-

cipaux disciples de Thorwaldsen attirèrent l'attention du monde des arts, dans la métropole. Les critiques italiens le considèrent comme l'un des plus grands sculpteurs de ce siècle. Il appartenait à une famille d'artistes sculpteurs qui remonte à l'époque de Bernin. Un des ses aïeux, Julien Finelli, fut, en effet, l'élève du célèbre statuaire, qui ne dédaigna point l'aide de son ciseau dans l'exécution de plusieurs de ses ouvrages, entre autres le groupe d'*Apollon et Daphné* de la villa Borghese, et la fameuse *Sainte Bibienne*, que l'on admire dans l'ancienne église de ce nom, à Rome, réédifiée sous le pontificat d'Urbain VIII. Charles Finelli a été le seul de cette famille qui ait mérité, par ses œuvres, de figurer avec distinction dans l'histoire de l'art italien, bien que la critique se soit montrée sévère envers bon nombre de ses sculptures.

Doué d'un talent supérieur, Finelli se fit remarquer de bonne heure par un bas-relief qui orne, aujourd'hui, un monument élevé par les Milanais à la mémoire de Victor Alfieri. L'illustre tragédien est représenté au milieu des neuf Muses formant couronne autour de lui, en présence de la Sagesse et de l'Eloquence, symbolisées par les figures mythologiques de Minerve et de Mercure. Après ce premier succès, il se rendit à Rome, où l'attendait un ouvrage de grande haleine: le *Triomphe de Constantin*, au palais du Quirinal. Cette frise, non moins remarquable que le *Triomphe d'Alexandre*, dû à l'ébauchoir de Thorwaldsen, établit aussitôt sa réputation dans la cité des arts. Malheureusement, Finelli ne se soutint pas toujours à la hauteur de son talent, et l'on vit quelquefois sortir de son atelier des marbres qui, soit pour l'exécution, soit pour la conception, frisèrent la médiocrité. Mais, à côté de ces sculptures, on admira aussi des compositions d'une très grande valeur artistique, comme une *Vénus naissant de la coquille*, *l'Amour et Psyché*, *l'Amour tourmentant un papillon*, trois chefs-d'œuvre qui lègueront à la postérité le nom de leur auteur.

Parmi les bons ouvrages de Finelli, on cite encore la *Danse des Heures*, l'*Archange Saint Michel terrassant Lu-*

cifer, et la *Vie de la Vierge*, grande frise que l'on admire dans une église de Turin.

Thomas Kessels (1784-1836) figure aussi avec honneur dans la pléiade artistique qui travailla à la renaissance de la sculpture romaine contemporaine. Son œuvre n'est point considérable, parce que les conditions de sa fortune ne lui permirent point, au début de sa carrière, des études régulières, et que la mort vint le surprendre lorsque, après un stage de plusieurs mois dans l'atelier de Thorwaldsen, il s'était absolument rendu maître de l'ébauchoir. Fils d'un bon ouvrier menuisier qui travaillait à la cour de France, Kessels fit, en effet, ses premières études de dessin un peu à la manière des bohêmes. On le vit tantôt dans un atelier, tantôt dans un autre, et, plus tard, quitter Paris pour aller apprendre à pétrir la glaise dans l'atelier d'un médiocre sculpteur flamand, à Saint-Pétersbourg. Les huit années que Kessels passa en Russie furent complètement perdues. Tout au plus apprit-il à manier le ciseau et à former sa main au travail du marbre. Mais, de retour à Paris, son intelligence s'ouvrit à la beauté artistique, et, après quelques mois d'étude dans l'atelier de Girodet, il se sentit stimulé par une passion qui l'entraîna au-delà des Alpes. Son séjour à Rome ne tarda pas à porter ses fruits ; car, tandis que Thorwaldsen le perfectionnait dans l'art de modeler sur l'observation de la nature, les chefs-d'œuvre de la statuaire antique achevaient de faire pénétrer dans son âme le sentiment vrai du Beau.

Après ces études de perfectionnement dans l'atelier du célèbre statuaire danois, Kessels modela son fameux *Discobule assis*, dont la sculpture énergique fut hautement appréciée, et qui porta en Espagne le nom de son auteur. Ce premier succès encouragea Kessels, qui reprit ce sujet, le modela dans des dimensions naturelles et en améliora la facture du ciseau. Un troisième *Discobule lançant le disque* sortit encore de cet atelier et établit définitivement la réputation de Kessels. Les ouvrages qui suivirent ne cessèsent d'accuser un progrès croissant dans l'art de modeler

d'après les principes de la nouvelle école. Son *Christ à la colonne*, que l'on admire à Wesel, près d'Anvers ; son *Génie funèbre* et son *Déluge universel*, que possède l'Angleterre, témoignent du grand esprit d'observation qu'il apporta dans l'étude de la nature. Ces trois statues pourraient passer pour des modèles de naturalisme sculptural, si l'ébauchoir avait été plus délicat dans le travail des parties musculaires, parfois trop accentuées, comme dans la figure principale du *Déluge universel*, épisode mouvementé dont Kessels dut l'inspiration à un souvenir un peu trop fidèle de la fameuse peinture de Girodet. — Enfin, dans le genre purement gracieux, Kessels a ciselé une délicieuse *Vénus* et deux charmants *Amours*, dont l'un joue avec un canard, et l'autre, couché, s'amuse à aiguiser la pointe de ses flèches. Ce dernier, un chef-d'œuvre de grâce et de bon goût, assura à Kessels le succès de sa candidature à l'Académie de Saint-Luc.

Emile Wolff, qui fut l'élève de Thorwaldsen, se montra un ardent champion de la nouvelle école de sculpture, à laquelle il dut une juste réputation, ainsi que les honneurs d'une double présidence à l'Académie de Saint-Luc. Ses ouvrages respirent, en effet, la pureté, la fraîcheur, le sentiment, le goût qui sont le propre de l'art grec, et l'on peut dire de son ciseau qu'il fut aussi heureux dans le rendu des sujets grandioses et sévères que dans l'exécution des plus gracieux et des plus élégants. Mais, pénétrons dans l'atelier, tel qu'il le laissa le jour où une mort violente l'emporta, naguère, dans la tombe, et jetons un coup d'œil rapide sur les principales sculptures.

Voici d'abord les *Amazones*, groupe magnifique qui se trouve, aujourd'hui, au palais impérial de St-Pétersbourg. La composition de cette sculpure, où l'expression touchante le dispute à l'élégance et à la noblesse des formes, nous montre une amazone blessée, soutenue par une de ses compagnes ; ces deux figures n'ont rien à envier, pour la beauté et le modelé de leurs formes vigoureuses, au portrait que la mythologie nous a tracé de ces intrépides guerrières.

Vient ensuite le groupe de Jephté, qui est l'expression

même de la scène touchante décrite par le stylet biblique. Jephté soutient sa fille atterrée, à la nouvelle fatale qu'elle devra être la victime infortunée de la témérité paternelle. La pauvre enfant s'abandonne avec tristesse sur la poitrine de son père, tandis que Jephté, l'embrassant avec tendresse et muet de douleur, semble, par sa main levée vers le ciel, vouloir lui inspirer la résignation à la volonté suprême.

Si, à la beauté régulière des formes qu'offre ce groupe, nous préférons en admirer de plus sculpturales, il faut nous arrêter devant un superbe guerrier qui se baisse pour ajuster l'armure de sa jambe. Cette figure, entièrement nue, est, en effet, une composition de choix, dans laquelle l'artiste déploya toutes les ressources de la science anatomique; aussi est-elle justement considérée comme une étude parfaite de nu et, à ce titre, elle sert aujourd'hui de modèle classique dans les écoles académiques de Berlin.

Dans l'œuvre sculpturale d'Emile Wolff, on trouve le nu traité sous toutes les formes, depuis les plus accentuées jusqu'aux plus moelleuses, dont un *Jeune pêcheur* offre le type achevé. Le talent du statuaire se révèle tout entier dans cette composition, saisie sur nature. Rien de plus simple que le sujet qui l'a inspirée — un jeune adolescent retirant de l'hameçon un petit poisson pris à la ligne — et, néanmoins, l'imagination de l'artiste en a créé une sculpture qui passe pour un chef-d'œuvre de délicatesse et de bon goût.

Dans les figures de femme, c'est encore la perfection du nu qui frappe l'observateur. Ces sculptures abondent dans l'œuvre de l'éminent statuaire allemand. Voici d'abord une *Iole* jouant avec la peau du lion de Némée enlevée à Alcide; — une *Nymphe* qui vient de sortir du bain et qui essuie son beau corps avec une modestie et une grâce charmantes; — une *Vénus* à qui l'Amour lace les sandales; — une *Néréïde* pêchant avec un trident; une *Létis* portant le casque et l'épée qu'elle destine à son fils Achille.

Viennent ensuite plusieurs figures allégoriques, dont les plus remarquables sont le *Jour et la Nuit;* l'*Harmonie* et une statue représentant le dieu Mars, que l'Amour s'efforce de désarmer en lui arrachant son épée: profonde al-

légorie, dont on saisit sans peine la haute pensée philosophique, et que l'on voit mieux traitée encore dans un *Amour*, d'une rare beauté, qui, après s'être emparé des dépouilles d'Hercule et s'être revêtu de la peau de lion, a déjà saisi la massue et, dans un mouvement de fierté provocante, semble lancer un défi à quiconque osera entrer en lice avec lui.

Les figures drapées occupent également une place importante dans les œuvres d'Emile Wolff. Chaque draperie est modelée avec une *maestria* qui répond à toutes les exigences du goût et de l'élégance classiques. Les statues que cet artiste a le mieux exécutées dans ce genre de sculpture sont une *Hébé* qui apprend à Ganimède son rôle d'échanson, et une *Judith* représentée au moment où, saisissant le fer homicide, elle va exécuter le terrible dessein qu'elle a conçu pour la délivrance de sa patrie. L'attitude de l'héroïne, sa physionomie pleine de fierté et de dédain, son indignation que rehausse la majesté d'une force virile, font de cette figure une œuvre de choix qui nous a semblé primer toutes les autres. Judith est une femme fort belle, et la draperie, modelée avec un jeu de plis à la foix harmonieux et grandiose, répond à merveille à la grandeur du sujet.

Après l'œuvre de Tenerani, celui d'Emile Wolff est le plus complet que nous ayons remarqué, à Rome, parmi les académiciens de Saint-Luc. Nous devons constater toutefois, que, malgré les beautés remarquables de la plupart des ouvrages dont nous avons fait mention, l'examen de la statuaire de cet artiste laisse dans le spectateur une impression de froideur.

Louis Bienaimé n'a point légué à la postérité une sculpture dont il soit possible de préciser la valeur typique. L'ensemble de ses ouvrages plastiques révèle moins une activité intelligente à poser une pierre à l'édifice de la renaissance, qu'une complaisante docilité à se laisser remorquer par les tendances des rénovateurs. On vit maintes fois, dans l'atelier de ce sculpteur, de belles compositions classiques coudoyer tantôt des marbres inspirés aux principes de la nouvelle

école, et tantôt des formes d'un naturalisme raffiné, frisant presque le réalisme contemporain. Malgré le caractère disparate de cette sculpture, on ne saurait néanmoins y méconnaître la noblesse de l'inspiration, la délicatesse du goût et le fini de la facture du marbre. Une *Diane*, un *Télémaque* et une *Bacchante*, que possède aujourd'hui la Cour impériale de Russie, réunissent ces trois qualités.

Diane est une statue d'un style purement grec, ainsi que d'une inspiration puisée aux souvenirs de la sculpture antique. La divine chasseresse est représentée au moment où Athéon vient de la surprendre dans son bain. On voit d'ici le modèle : expression de courroux sur le visage, tourné vers l'indiscret visiteur, et un sentiment de pudeur rendu par le mouvement instinctif des bras, qui s'empressent de monter une légère draperie à la hauteur de la poitrine. — *Télémaque*, passant en sautoir l'épée de son père, est aussi savamment traité, au point de vue du style classique. Cette figure, entièrement nue, se présente sous les formes d'une vigoureuse jeunesse, dont l'à-propos de l'attitude plastique et la noblesse de l'expression rehaussent la beauté. — La *Bacchante* se rapproche davantage de l'école moderne: Thorwaldsen ne l'aurait pas conçue autrement. Etendue sur une peau de tigre, le bras gauche appuyé sur une outre remplie de nectar, cette figure, également nue, offre le type accompli d'une beauté jeune et robuste qui s'étiole au souffle de l'intempérance et de la volupté.

La critique a apprécié également un *Ange gardien*, groupe palpitant d'intérêt, qui a servi de modèle à d'admirables camées, et une *Psyché*, dont les formes juvéniles respirent tout ce que la jeunesse a de fraîcheur et de gracieux attraits.

Pierre Galli a laissé le plus grand nombre de ses ouvrages, et les meilleurs, dans la métropole, sa ville natale. C'est à Saint-Jean de Latran, dans la basilique de Saint-Paul hors les murs, au palais Torlonia et au Vatican qu'ils sont réunis. A Saint-Jean de Latran, dans la chapelle Torlonia, on admire quatre Evangélistes qui en décorent la

voûte remarquable, due au crayon de Raimondi, ainsi que deux statues allégoriques, la *Justice* et la *Prudence*, dont la draperie superbe ne saurait être plus harmonieusement exécutée.

Au Palais Torlonia, les ouvrages plastiques de Pierre Galli sont plus nombreux. On y remarque surtout d'excellents bas-reliefs, les uns, traités d'après l'*Iliade* d'Homère, d'autres, inspirés aux souvenirs mythologiques et aux plus belles pages de l'histoire de Rome et de la Grèce. De toutes ces compositions, les plus remarquables, au point de vue du jet, du mouvement et de l'expression, ont été ciselées sur six grands plats d'argent. Ce sont: *Thétis et Galathée*, l'*Olympe avec ses dieux*, *Apollon et Diane avec les Heures du Jour et de la Nuit*, la *Vendange*, les *Noces d'Alexandre* et le *Triomphe de Neptune*.

A Saint-Paul hors les murs, le bénitier artistique qui attire l'attention par la facture originale de la composition, est également une de ces œuvres à la fois savantes, faciles et spirituelles qui révèlent le main d'un maître. Enfin, Pierre Galli a été l'habile collaborateur de M. Mantovani dans la décoration des Loges du Vatican. Tous les médaillons et les petits bas-reliefs qui ornent les pilastres et les voussures sont dus à l'ébauchoir de cet académicien de Saint-Luc. Dans ce genre de bas-reliefs-*miniatures*, personne ne fit preuve de plus d'aisance et de facilité.

Malgré ces qualités incontestables, Pierre Galli ne fut pas jugé par les artistes romains à la hauteur de son mérite. Mais, à notre sens, cette appréciation sévère, ou tout au moins très partiale, ne dut point être motivée par des considérations essentiellement artistiques; il faudrait plutôt l'attribuer à des sentiments de malveillance envers ce statuaire, dont le caractère ne sut, d'ailleurs, inspirer jamais la sympathie.

Ignace Jacometti a laissé un ouvrage de sculpture qui suffira à perpétuer sa mémoire: le *Baiser de Judas*, que l'on admire dans le vestibule du sanctuaire de la *Scala Santa*, à Saint-Jean de Latran. De tous les marbres sortis

de l'atelier de cet éminent statuaire, le *Baiser de Judas* est le plus remarquable, le plus frappant, et celui dont le cachet individuel de l'artiste se révèle au plus haut degré. Ce groupe, presque de grandeur naturelle, est cité, en effet, par les critiques le plus autorisés comme une des meilleures compositions religieuses qu'ait produites le ciseau contemporain. Debout, le corps de face, Jésus se présente au spectateur avec toute la beauté de sa divine majesté. Il est enveloppé d'un manteau agrafé sur la poitrine, un peu audessous du menton. A l'expression du visage et au geste de la main droite, on reconnaît qu'il vient d'être surpris par Judas dans le Jardin des Oliviers. D'ailleurs, le mouvement que l'artiste a imprimé à la figure de l'apôtre infidèle ne s'expliquerait guère, si celui-ci était allé au devant de sa victime: Judas s'avance de flanc, sur le premier plan. D'une taille plus petite que celle du Sauveur, le traître fait un effort de la tête pour arriver au visage de Jésus, tout en cachant derrière le dos le prix de son forfait. Toutefois, ses lèvres ne touchent point encore celles de Jésus, qui penche légèrement la tête, sous l'étreinte du bras droit que Judas a lourdement appuyé sur la tête de son Maître: l'imagination de l'artiste a saisi la scène au moment même où Jésus dit à Judas: *Osculo filium hominis tradis.* — Rien de moins compliqué que cette composition; mais cette simplicité même fait toute sa force. Les maîtres n'arrivent point à l'éloquence artistique par les poses théâtrales; celles-ci occupent l'œil, tandis que le naturel s'adresse à l'âme. Or, le groupe de Jacometti est, à tous égards, une de ces œuvres qui font passer dans l'âme de l'observateur l'élan du cœur, l'accent ému, la puissance expansive dont le talent de l'artiste a su les doter.

Quant à l'exécution, ce groupe présente tout ce qu'il est possible d'imaginer de soigné et de délicatement rendu. L'auteur y déploya toute la science de sa manière, qui consistait à combiner l'imitation de la nature avec l'imitation de l'art antique. Judas est assurément le type de l'homme grossier, à la physionomie basse, commune, vile. Mais, en modelant cette figure, le statuaire se garda bien

de se rendre l'esclave d'un *modèle*, pris dans la rue et posant dans son atelier. L'ébauchoir a su éliminer avec un goût judicieux les rides disgracieuses, les dépressions musculaires, les callosités de la peau, les protubérances osseuses, etc., que les naturalistes à la mode se font un mérite de ciseler avec une trop scrupuleuse vérité: Ignace Jacometti a fourni, par sa sculpture, une nouvelle preuve péremptoire que l'interprétation de l'art antique par la nature et l'interprétation de la nature par l'art antique peuvent marcher de pair.

Le groupe qui fait pendant au *Baiser de Judas* est dû au même ciseau. Il représente Pilate livrant Jésus après la flagellation. Les deux figures qui composent ce groupe ont été disposées sur des plans identiques. Au premier, à droite, Pilate drapé dans un manteau à plis abondants, se jouant en lignes harmonieuses autour de son corps amaigri, se présente de flanc, la tête tournée vers le spectateur. Il regarde la foule à laquelle il livre la victime: *Ecce Homo*. En même temps, et grâce à un habile raccourci comblant ainsi un vide que l'artiste n'aurait pu éviter autrement, il découvre les épaules de Jésus, dont les bras pendants sont liés par une corde, à la naissance du poignet. — L'effet que produit cette sculpture est encore saisissant; mais, s'il fallait établir un rapprochement entre ce groupe et le *Baiser de Judas*, nous ne trouverions pas dans le premier, au même degré, les qualités qui font de celui-ci une sculpture exceptionnelle.

En dehors de ces deux marbres, la critique a eu peu à s'occuper des autres ouvrages du sculpteur romain. Nous n'avons su guère trouver, en effet, dans ces derniers, que des compositions sans originalité, avec les défauts habituels de la statuaire religieuse s'inspirant des sujets mystiques.

Le comte Oscar Sosnowski fut plutôt un *dilettante* qu'un statuaire de *profession*. Possesseur d'une immense fortune, il consacra la plus grande partie de ses revenus à l'encouragement des arts et aux œuvres de bienfaisance.

Aussi sa mort, qui remonte à quelques semaines à peine, a-t-elle causé, à Rome, les plus vifs regrets.

Cet artiste, de nationalité polonaise, témoigna, dès ses premières années, d'un goût extraordinaire pour la peinture et la sculpture. Après avoir fait ses études dans le célèbre Lycée de Krzemieniec et à Varsovie, il entra, comme les autres jeunes gens de sa condition, dans la carrière des armes; mais, après avoir gagné les premiers grades d'officier, il donna sa démission pour rentrer dans sa famille et s'occuper de l'administration de ses biens à Novomalin, en Volinie. Cédant à l'entraînement qui le portait à l'art de la sculpture, il se rendit, quelque temps après, à Berlin. De là, il passa en Italie, où les trésors artistiques étaient seuls capables de répondre à toutes les aspirations de son âme. Il planta sa tente sur le sol sacré de l'auguste métropole où, après le départ de Thorwaldsen, Tenerani brillait de tout l'éclat de son génie. Le maître accueillit avec bonté le noble statuaire, l'entoura de ses conseils, et le fit grandir, pour ainsi dire, dans les principes du Beau. Dès lors, le comte Sosnowski ne vécut plus que pour l'art. Loin du monde opulent, où son illustre extraction, comme sa fortune, lui réservait une place brillante, il se créa aussitôt un petit sanctuaire qu'il voua au culte de l'art. C'est là que, tout entier à ses études, il a passé de longues années, travaillant avec une ardeur et une activité inouïes.

Le comte Sosnowski a été un artiste dans toute l'acception du mot; il aimait l'art pour l'art, sans autre objet que celui de satisfaire pleinement sa noble passion du Beau. Dans sa sculpture, il a témoigné une préférence marquée pour la tradition classique. Mieux que tout autre, il a pu obéir à sa propre inclination; car, étranger aux exigences du public, il n'a jamais été forcé, comme la plupart des artistes de nos jours, de suivre les genres à la mode, ni, par suite, de faire le moindre sacrifice de ses goûts artistiques. Son œuvre peut se diviser en trois classes distinctes: le genre allégorique, le genre historique et les sujets religieux. Ceux-ci sont les plus nombreux, et on y compte

de bien beaux ouvrages, si l'on veut s'arrêter surtout à l'expression de la pensée artistique.

En première ligne, figure un *Christ au tombeau*, de grandeur naturelle, que l'artiste a prise sur la mesure traditionnelle conservée à Saint-Jean de Latran [1].

Vient ensuite une *Piété*, couronnée à l'Exposition universelle de Rome, que Léon XIII a fait placer dans l'église de Carpineto, son pays natal [2]. Ce groupe représente la mère de Dieu, soutenant sur ses genoux le corps de son divin fils. Trois figures seulement, y compris celle de Saint Jean; mais, quelle scène de deuil! quelle touchante élégie! quelle éloquence dans l'expression de profonde douleur ciselée sur le visage de cette mère éplorée! Quand on contemple cette figure, il semble que le marbre s'anime pour mettre à découvert toutes les angoisses du cœur. Marie, qui a suivi de près le long martyre de son divin fils, souffert toutes ses souffrances, bu jusqu'à la lie toute l'amertume de son agonie, reçu son dernier souffle, sans jamais détourner ses regards de l'objet de son amour, se sent maintenant faiblir devant le corps glacé qui repose sur son sein. Tel est le sentiment qui a guidé l'artiste dans l'exécution de sa sculpture. Et il a représenté Marie levant au ciel ses yeux pleins de douleur, comme pour y chercher le calme à la désolation intime de son âme. La figure de Saint Jean, témoin muet de cette scène poignante, n'est pas non plus sans mérite. Le disciple est debout, la tête légèrement penchée, les yeux reposant sur son divin Maître, et s'y fixant dans une profonde contemplation. C'est cette douleur vive et muette qu'on a le plus louée et dans laquelle se trouve, en effet, le mérite principal de cet ouvrage.

A côté de ce groupe peuvent figurer avec honneur un *Ecce Homo*, dont l'auteur fit présent au R. P. Louis Ratisbonne, et qu'on voit aujourd'hui à Jérusalem, précisé-

---

[1] Ce *Christ* se trouve dans l'église des Carmes, à Varsovie.

[2] Une reproduction de ce groupe en plus petite dimension est exposée à la vénération des fidèles, dans le sanctuaire de la *Scala Santa*, où Pie IX la fit placer de son vivant.

ment à l'endroit où, suivant la tradition, Jésus fut montré au peuple, après la flagellation; — deux statues représentant l'*Ange de la Résurrection*, dont l'une se trouve à Varsovie, dans l'église des Carmélites, et l'autre dans la cathédrale de Posen; — un *Moïse*, de grandeur naturelle, et les Saints Apôtres, *Pierre et Paul*, également de grandeur naturelle, qui ornent aujourd'hui la cathédrale de Posen. Une des statues, *Saint Pierre*, a été reproduite ensuite en dimensions colossales; une autre statue de Saint Paul, dans une attitude différente, se trouvait naguère dans l'atelier de cet artiste.

Mentionnons encore une statue de Pie IX, représenté à genoux, revêtu des habits pontificaux et dans l'attitude d'une fervente prière, que ce pontife fit placer, de son vivant, dans le vestibule de la *Scala Santa;* — le *Rédempteur*, figure colossale que Pie IX envoya au musée de Saint-Jean de Latran; — une *Sainte Germaine Cousin*, représentée à genoux, dans son costume de bergère, et que l'on voit à Pibrac [1]; — un *Christ sur la croix*, sculpté en un seul bloc de marbre et d'une expression saisissante, qui se trouve à Posen; — une *Immaculée Conception*, toute humble et toute chaste, que l'artiste polonais a reproduite en diverses dimensions; — un *Ange*, exécuté en bas-relief pour un tombeau, à Hyères; — un gracieux bas-relief représentant la scène touchante où le jeune Tobie passe le fiel miraculeux sur les paupières de son vieux père; et, enfin, un groupe de grandeur naturelle représentant la Vierge avec l'enfant Jésus levant la main pour bénir.

Dans le genre historique, le comte Sosnowski s'inspira à deux sources distinctes: les grands hommes de sa patrie et l'antiquité. C'est d'abord un bas-relief représentant le roi Miecislas et Dobrowka, son épouse: bonne sculpture que l'on voit dans la cathédrale de Gnesna; — la statue de Copernic, dans une attitude qui représente l'immortel astronome polonais montrant la découverte qu'il a faite du mouvement de la terre autour du soleil; — la statue du grand orateur

---

[1] Une reproduction de cette statue est à Orléans.

Skarga, dans la cathédrale de Cracovie; — celles de l'illustre poète Mickiewicz et de Thaddé Czacki, à Varsovie [1]; — la statue, en dimensions naturelles, du comte Berg, lieutenant impérial à Varsovie; — celle de l'illustre historien Naruszewicz, évêque de Luck; — enfin, un joli groupe, de dimensions naturelles, la *Reine Hedwige et Jagellon*, qui symbolise l'union de la Pologne avec la Lithuanie. Mais, de toutes ces compositions historiques, celles qui passent pour le mieux réussies sont deux groupes, dont l'un nous montre *Bélisaire et sa fille*, et l'autre, *Antigone conduisant son vieux père aveugle*. Le choix de ces sujets a permis à l'auteur de se départir du caractère que revêt la sculpture de ses ouvrages religieux et allégoriques; pas une ligne qu'on puisse dire conventionnelle, mais un modelé traité avec la vérité que réclamait la couleur locale dictée par le récit de Sophocle.

Cette différence de formes plastiques est encore plus sensible dans trois statues allégoriques, que l'auteur désignait sous les noms de *Justice*, *Force* et *Victoire*. Dans ces figures, on retrouve le style grec, depuis les lignes qui dessinent les contours des parties nues, jusqu'au jeu de la draperie, se développant avec ampleur et avec une simplicité qui n'exclut pas, en même temps, une certaine recherche de combinaisons harmonieuses.

Il nous resterait encore à parler de nombreuses compositions sur des sujets intéressants, au point de vue artistique et historique, des portraits en pied, entre autres ceux de Pie IX et de Léon XIII, et d'une riche collection de bustes représentant d'illustres personnages et bon nombre d'artistes contemporains; mais cet examen nous entraînerait trop loin. Nous tenons cependant à ajouter que non seulement le comte Sosnowski était membre de plusieurs autres Académies d'Italie, mais qu'il occupait, au moment de sa mort, le siège présidentiel de l'Institut artistique de Rome, connu sous le nom de *Virtuosi del Pantheon*.

---

[1] Grand-père du cardinal Czacki, ex-nonce apostolique à Paris.

Entrons maintenant dans la classe d'architecture. Nous y trouvons la figure vénérable de Valadier (1762-1839), dont la place du Peuple, à Rome, perpétuera le souvenir. Bien qu'il ne soit plus possible de partager, aujourd'hui, l'admiration qu'on avait pour lui, à l'époque de Thorwaldsen et de Tenerani, Valadier n'en fut pas moins une individualité marquante, dans l'Académie de Saint-Luc. Certes, en dehors de son œuvre principale, la place du Peuple et la délicieuse promenade du Pincio, qui témoignent de la riche imagination dont il était doué, il y a bien peu de ses ouvrages qui puissent nous attacher à son architecture. Butinant çà et là sur tous les genres, et flottant sans cesse dans l'indécision, qui lui fit admettre tous les styles à la fois, Valadier ne créa jamais rien d'original. Toutefois, on ne saurait ne pas lui savoir gré d'avoir reconnu l'état déplorable dans lequel se trouvait l'architecture, au commencement de ce siècle, et d'avoir travaillé, avec Raphaël Stern, à son relèvement. A notre sens, le grand mérite de Valadier fut d'avoir dirigé, avec une remarquable intelligence, les fouilles que le gouvernement français fit pratiquer à Rome, en 1810.

Jean Azzurri (1792-1855) fut l'émule de Valadier. Il lui fut même supérieur dans quelques ouvrages d'architecture, où domine un goût exquis qu'on chercherait en vain dans les œuvres signées par les architectes romains de la première moitié de ce siècle. Doué d'admirables qualités, Jean Azzurri consacra sa jeunesse à une étude persévérante et sans relâche. Ses premiers succès attirèrent sur lui l'attention de Raphaël Stern, qui s'empressa de lui ouvrir les portes de son atelier. On vit alors le jeune étudiant fréquenter à la fois, avec une assiduité exemplaire, l'atelier de Raphaël Stern, l'Université romaine, où il étudia les sciences de l'hydraulique et de la mécanique, et l'Académie de Saint-Luc, qui lui décerna, en 1813, le grand prix d'architecture. Ses premiers ouvrages ne tardèrent pas à être remarqués par le monde des arts, qui voyait avec amertume que les efforts de Stern n'avaient point été capables d'imprimer à l'architecture une impulsion nouvelle. Les architectes de

cette époque de transition étaient, en effet, trop entichés de la manie du *rococo* pour opérer un retour sincère à la grande architecture romaine du XV[e] siècle. Jean Azzurri fut, pour ainsi dire, le premier — avec l'architecte Raimondi, son collègue à l'Académie de Saint-Luc — qui appliqua, sans réserves, les préceptes de son maître. Il ne prescrivit à son crayon que la grande ligne et lui interdisit ce genre flasque, trivial, indécis et conventionnel, qui fit dire, avec raison, que l'architecture romaine n'était plus qu'un amalgame d'idées étrangères et italiennes, sans caractère déterminé. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à franchir le seuil de l'Académie des Arcades, sur le Janicule, et pénétrer dans le fameux *Bosco Parasio* où, pendant l'été, à l'ombre d'arbres séculaires, se réunissent les membres distingués de cette savante compagnie. Ce *Bosco Parasio* fut un des premiers ouvrages de cet architecte. On y remarque d'abord un amphithéâtre, aussi simple qu'élégant, autour duquel sont disposés les sièges de marbre destinés aux Arcades et, derrière l'hémicycle, une vaste salle de forme circulaire, qui présente une physionomie attique de la plus pure élégance. La voûte, ornée de magnifiques caissons, fut construite sans aucune armature, entreprise hardie qui provoqua une vive surprise. Le mérite artistique de ce petit édifice ne fut point tout d'abord apprécié à sa valeur ; mais, à peine l'avant-goût de la saine architecture se fut-il manifesté dans les nouvelles couches qui hâtèrent la restauration des arts dans la métropole, cet ouvrage fut le premier qui attira l'attention des critiques, dont les éloges vinrent s'ajouter au témoignage autorisé de l'illustre archéologue Visconti.

Ce fut à cette époque que Jean Azzurri découvrit, au Capitole, l'antique *tabularium*, sur lequel les archéologues ont publié de si intéressantes études, et dont il existe un mémoire remarquable, écrit par cet académicien de Saint-Luc. Après ces travaux, la vie artistique de Jean Azzurri ne fut plus qu'une suite de succès. Membre du corps des ingénieurs de l'Etat, il dirigea, avec une haute intelligence, les réparations qui furent exécutées, en 1830, sur les voies Aurelia, Emilia et Cassia, ouvrage qui lui permit de fournir

de nouvelles preuves de sa profonde érudition en matière d'archéologie. En même temps, il faisait construire le palais Guglielmi, à Civita-Vecchia, admirable architecture où domine le bon goût et le vrai sentiment de l'art. Enfin, il restaura de nombreux édifices, parmi lesquels on cite la palais Galitzin, à Rome, et le palais Barberini, à Palestrina.

Hautement apprécié par ses collègues, pour sa science des mathématiques et de la statique, Jean Azzurri remplit, à l'Académie de Saint-Luc, des fonctions importantes. En 1837, on le vit occuper, avec distinction, la chaire de géométrie, de perspective et d'optique; en 1850, celle d'architecture pratique et, en 1855, le fauteuil de la vice-présidence, où la mort vint le surprendre le 15 octobre 1858.

Clément Folchi (1780-1868), dont l'Académie romaine a conservé une excellente mémoire, fut, avant tout, un bon ingénieur. Il dut principalement sa réputation à ses études sur la déviation du cours de l'Anio. Ce fut lui, en effet, qui conçut le projet du percement du Mont-Catillus, à Tivoli, pour le passage des eaux pendant les grandes crues de l'Anio. Cette œuvre, qui rappelle les temps le plus florissants de l'antique grandeur romaine, fut exécutée, en 1838, sous le pontificat de Grégoire XVI. De cette époque datent les fameuses cascades de Tivoli, dont l'aspect, à la fois imposant et pittoresque, n'est point une des moindres curiosités qui, chaque année, attirent dans cette ville un grand nombre d'étrangers. Après avoir visité la célèbre villa d'Adrien, si riche d'antiquités, et la villa d'Este, aux fontaines magnifiques faisant jouer leurs eaux dans des jardins superbes, le touriste aime à contempler une nappe d'eau qui, à peine sortie du roc creusé par Folchi, va se précipiter dans le vide, à une profondeur de 110 mètres et, plus loin, la belle cascade dont les eaux s'échappent, en bouillonnant, de la grotte de Neptune pour se jeter aussitôt dans celle de la Syrène, creusée dans le roc sur lequel s'élèvent les anciens temples de Vesta et de la Sybille.

En architecture, Clément Folchi n'a point laissé d'ouvrages dont on puisse enregistrer la valeur artistique, bien

que ses biographes ne tarissent pas d'éloges pour la réédification de la cathédrale de Foligno: aussi fut-il moins apprécié par le monde des arts que par les académies scientifiques, qui le comptèrent parmi leurs membres distingués.

Pierre Camporese seconda par ses ouvrages le mouvement imprimé à l'architecture par les disciples de Stern. Aussi convaincu que ses collègues de la nécessité de ramener l'architecture romaine à ses anciennes traditions, il n'obéit qu'aux inspirations puisées au grand esprit de l'art classique. Ses constructions à l'hôpital Saint-Jacques, à Rome, témoignèrent, d'abord, de la parfaite sincérité de ses convictions. Plus tard, les deux octrois qui s'élèvent à l'entrée de la Porte Majeure — cités comme modèles irréprochables du style grec accommodé à nos exigences modernes — ainsi que le portique de Veies, sur la Place Colonne, attestèrent la supériorité de l'architecture qui renaissait sous le patronat de l'Académie de Saint-Luc. Ces deux ouvrages, dont les dimensions n'ont cependant rien de monumental, suffirent à la réputation de Pierre Camporese. La postérité pourra bien passer avec indifférence devant bon nombre de constructions de rapport dues à cet architecte, mais il ne lui sera pas possible de s'arrêter devant ce portique de Veies sans en faire remonter l'origine aux plus beaux temps de l'antique architecture romaine. Sans doute, Camporese eut sous la main les superbes colonnes ioniques découvertes dans le forum de l'ancienne cité de Veies; mais, n'est-ce pas à raison même de cette circonstance que le talent de l'architecte grandit aux yeux de l'observateur? Prendre ces colonnes et ces chapiteaux, en étudier l'ordre architectonique jusque dans les moindres détails, interroger le marbre, pour ainsi dire, afin d'en concevoir une idée capable de reconstruire, dans la pensée, l'édifice auquel il a servi de décoration, et, sur cette vision, dresser ces colonnes, établir une juste ordonnance, jeter sur ces chapiteaux un entablement que l'auteur de ces marbres n'aurait pas imaginé autrement, c'est, en vérité, faire une œuvre magistrale. Mais quel que soit le mérite de cet

ouvrage, on est amené à reconnaître que la réputation de cet artiste a été surfaite.

Louis Poletti (1792-1869) occupe une place importante dans les annales de l'art contemporain en Italie. Par la construction du plus grand et du plus somptueux édifice qui ait été faite, à Rome, depuis le commencement de ce siècle, la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, cet académicien de Saint-Luc s'acquit, de son vivant, une réputation méritée. Nous n'avons pas à décrire ici cet édifice religieux, dont la richesse inouïe est l'objet d'une admiration constante, ni à redire les critiques qui accompagnèrent l'hommage rendu au mérite de l'artiste. Qu'il nous soit permis seulement de relever quelques-uns des défauts le plus saillants, qui nous paraissent avoir échappé à la critique.

Quand on sort de ce temple, l'œil ébloui par la profusion de ses marbres précieux et la richesse de sa somptueuse décoration, on éprouve un sentiment de froideur en présence de l'incorrecte construction que les Italiens désignent sous le nom de *torre campanile*, et que, suivant les vrais principes de l'esthétique de l'art, nous ne saurions appeler ni une tour, ni un clocher. La base aurait dû avoir des proportions plus grandioses et, en tout cas, n'aurait pas dû être construite en bossages d'une ridicule simplicité. Puisque Poletti avait témoigné de l'engouement pour ce système d'architecture florentine, pourquoi n'a-t-il pas eu recours au bossage à grand relief, en laissant le parement de la pierre à l'état de rude ébauche ? Cette construction eût, évidemment, atténué l'effet mesquin que nous avons signalé. Mais, ce que l'on s'explique encore moins, c'est que Poletti ait eu la pensée de couronner cette zone rustique par la prolongation de la corniche d'ordre corinthien qui décore le portique latéral. Il n'est pas d'artiste expérimenté qui ne reconnaisse, à première vue, que le couronnement de la base devait revêtir un caractère plus simple, surtout plus grave.

Comment qualifier ensuite l'idée singulière qui a amené l'architecte-académicien à élever, sur cette même corniche

corinthienne, l'ordre dorique de la deuxième zone? Ce qui apparaît, enfin, le comble de l'extravagance, c'est la partie finale de la tour, qui de l'octogone passe à la forme circulaire, représentant une espèce de petit temple avec douze colonnes, dont la disposition ne saurait correspondre, en conséquence, avec la forme quadrangulaire pas plus qu'avec l'octogone.

Cet immense édifice, inauguré en 1840, n'est pas encore complètement achevé. Le portique principal, au dessus duquel a été exécuté une admirable mosaïque, d'après les cartons de Nicolas Consoni, a été terminé sous la direction de l'architecte Vespignani, et il ne manque plus aujourd'hui que la pose des douze statues représentant les apôtres, qui ont fait, l'année dernière, l'objet d'un concours spécial, mais dont les dimensions prescrites aux statuaires sont trop grandes pour ne point détruire, en partie, l'effet de cette remarquable mosaïque.

Malgré ces imperfections, le mérite intrinsèque de l'auteur de la basilique de Saint-Paul ne saurait être mis en doute, et Poletti peut être considéré un des meilleurs architectes qu'ait eus Rome depuis Stern jusqu'à l'époque actuelle.

Parmi les autres ouvrages d'architecture monumentale, qui ont été construits sur les dessins de Poletti, on cite avec éloges le théâtre de Fano, dans les Marches, et le théâtre de Rimini, dont la disposition intérieure passe pour un chef-d'œuvre d'acoustique, d'élégance et de bon goût.

Antoine Sarti (1797-1880) n'a point laissé d'ouvrages capables d'exciter l'admiration au même degré. A raison du nombre considérable d'édifices de rapport qui furent confiés à sa direction, cet architecte a joui, parmi les Romains, d'une assez grande notoriété. Mais, à l'exception de l'église de Terracine et du palais du vice-roi d'Alexandrie, l'art n'a pas toujours trouvé son compte dans les constructions d'Antoine Sarti. Si complaisante que soit la critique, il lui sera difficile de ne point reconnaître que la plupart des œuvres de cet architecte pèchent par une regrettable

stérilité. C'est dire que le goût, ce sentiment exquis du Beau, n'a pas su guider le crayon de cet artiste dans le travail de l'ornementation architectonique. Antoine Sarti fut, avant tout, un savant constructeur. Son architecture est pratique et rationnelle, qualités pour lesquelles il fut recherché dans toutes les commissions, où ses conseils étaient d'un grand poids. A ce point de vue, sa réputation ne fut nullement surfaite; car aucun architecte contemporain n'entra plus profondément dans la science de la théorie de cette branche des arts.

Bien que le savoir purement artistique de cet académicien de Saint-Luc ne soit guère allé au-delà du cercle où se limitent les intelligences communes, le nom d'Antoine Sarti n'en appartiendra pas moins à la postérité. Il sera porté, de génération en génération, par un acte de munificence éclatant dont la ville de Rome a été l'objet. Nous voulons parler de la bibliothèque artistique dont Sarti, de son vivant, fit présent au municipe de Rome, et que l'Académie de Saint-Luc, chargée de son administration, a inaugurée le 12 avril 1881.

Malgré les trésors littéraires et artistiques que la métropole possède dans ses bibliothèques et ses musées, la jeunesse studieuse et les artistes ont déploré maintes fois le manque d'ouvrages spéciaux qui pussent servir à compléter une éducation artistique et, le cas avenant, à faciliter de pressantes recherches. Le legs précieux d'Antoine Sarti a comblé cette lacune, car sa Bibliothèque est un recueil complet où tous les principaux ouvrages artistiques, littéraires et historiques intéressant les arts s'y trouvent réunis. Les lignes suivantes, empruntées à la préface dont M. Cerroti a fait précéder le catalogue de cette Bibliothèque, feront ressortir, mieux qu'il nous serait possible de le faire, le prix inestimable et l'importance spéciale de cette donation [1]: « Cette bibliothèque comprend tout ce qu'il y a de

---

[1] Ce catalogue a été rédigé par M. Cerroti, bibliothécaire de la Bibliothèque Corsini et de la nouvelle Bibliothèque Sarti. M. Cerroti, dont il serait à désirer que les études bibliographiques fussent répandues en

« plus nécessaire, de mieux approprié, de plus utile, de « plus précieux dans une bibliothèque artistique; en un mot, « tout ce qui en constitue la base naturelle et solide, l'orne- « ment vrai et fondamental. Car, outre les ouvrages remar- « quables et recherchés, sur la peinture, la sculpture, l'ar- « chitecture et les arts qui s'y rattachent, ouvrages dont « quelques-uns sont fort rares, elle possède une collection « d'ouvrages historiques et archéologiques si complète, qu'il « serait difficile d'en trouver une semblable dans toute autre « bibliothèque. On y apprécie surtout une riche série d'his- « toires municipales, que bon nombre des meilleures biblio- « thèques pourraient lui envier, et une collection d'ouvrages « scientifiques et littéraires fort remarquable. La biblio- « thèque Sarti, conclut l'éminent bibliographe, est donc une « des plus riches qu'un homme privé puisse former. »

Cette bibliothèque, qui comprend aujourd'hui plus de dix mille volumes, s'enrichit, tous les ans, de nouveaux ouvrages, puisque la générosité du fondateur a accompagné cette donation d'un titre de mille francs de rente destiné à l'acquisition des publications le plus importantes. Et si les auteurs et la municipalité romaine, répondant à l'appel chaleureux qui leur a été fait par l'Académie de Saint-Luc, ne manquent pas, les uns de déposer sur les rayons de la Bibliothèque Sarti un exemplaire de leurs ouvrages, l'autre, de voter un crédit annuel pour l'entretien de cette inappréciable donation, Rome pourra se vanter, dans quelques

---

France, s'est acquis une réputation qui a placé son nom au-dessus des meilleurs bibliographes d'Italie. Ses catalogues annotés sont des trésors d'érudition et de profonde critique: à ce titre, ils sont supérieurement appréciés, car, en maintes circonstances, ils servent de boussole infaillible dans le travail d'une recherche difficile et importante. Celui de la Bibliothèque Sarti est un chef-d'œuvre du genre. Il est divisé en trois parties distinctes: la première comprend la classification des ouvrages par ordre alphabétique du nom des auteurs; la seconde constitue le *catalogue méthodique* ou disposition des ouvrages selon leur classe; la troisième, enfin, — celle qui fait défaut dans la plupart des bibliothèques — est une classification, par ordre alphabétique, des matières que traitent les ouvrages.

années, de posséder la première bibliothèque artistique de l'Europe.

Le comte Vespignani a laissé des ouvrages d'une tout autre importance que celle qu'on a voulu attribuer à ceux de l'architecte Sarti. Cet artiste, dont la science se maintint toujours à la hauteur des grands travaux qui lui furent confiés, sous le pontificat de Pie IX, a été une de ces intelligences d'élite, qui se révèlent dès l'âge le plus tendre et qui font époque dans le siècle qui les a vus naître. Ses premières armes, dans l'atelier du célèbre Poletti, mirent à jour ses brillantes qualités, ainsi qu'une aptitude extraordinaire pour l'architecture, dont il fit ensuite une étude profonde à l'Académie de Saint-Luc, qui n'a cessé de le considérer comme un des élèves le plus distingués qu'elle ait formés depuis le commencement de ce siècle. A l'âge de vingt ans, Vespignani avait déjà fourni des témoignages éclatants de sérieuses connaissances archéologiques sur les constructions monumentales du xve et du xvie siècle. Aussi, attira-t-il sur lui l'attention du fameux archéologue Edouard Dodwell, qui s'empressa de l'associer à la collaboration de ses ouvrages, justement appréciés, sur les monuments antiques de l'Italie. Il travailla pendant trois ans à cette collaboration sans négliger pour cela ses études spéciales sur l'architecture pratique et théorique.

Cependant, la haute faveur dont son frère aîné, Mgr G. Vespignani, alors vice-gérant de Rome, jouissait à la Cour pontificale, ne devait pas tarder à exercer sur l'avenir du jeune artiste une de ces influences salutaires, faute desquelles on a vu de bien grandes intelligences s'étioler dans l'ombre. Sous ce patronat, il exécuta d'abord plusieurs travaux de restauration à des édifices publics et un petit palais, dans la ville de Ceprano, pour un personnage attaché à la prélature romaine. Le succès de ces premiers travaux lui acquit bientôt la confiance du pontife régnant, Grégoire XVI, qui le nomma, en 1837, architecte adjoint à la direction des travaux de construction de la basilique de Saint-Paul. A partir de cette époque, sa carrière fut aussi

rapide que brillante. C'est ainsi que, en 1838, il obtint le titre d'architecte du Peuple Romain, titre qui lui assurait plus tard les fonctions de premier architecte de la Commune de Rome. Cette nomination fut suivie de près par celle d'architecte du Sacré-Collège. En 1844, il fut inscrit au collége des architectes, dits *Camerali*, dont il fut nommé, dans la suite, premier architecte. Enfin, en 1869, il succéda à Poletti en qualité de Directeur de la basilique de Saint-Paul.

L'activité que le comte Vespignani déploya dans l'exercice de ces fonctions, surtout pendant le pontificat de Pie IX, semble prodigieuse. Et, la veille de sa mort, dont la date est récente, il était, malgré son âge avancé, d'une telle vigueur qu'il menait de front tous les travaux que lui imposait sa charge de Directeur des basiliques de Saint-Pierre, de Sainte-Marie Majeure, de Saint-Jean de Latran et de Saint-Paul. Parmi ses constructions monumentales généralement appréciées, nous citerons: la porte Saint-Pancrace et celle dite *porta Pia*, qui s'élève majestueusement à l'entrée de la voie Nomentane; — le péristyle du Campo Santo de Rome, dont l'architecture se recommande par un style sévère et imposant; — le momment que Pie IX fit ériger en l'honneur des soldats pontificaux qui trouvèrent la mort sur le champ de bataille de Mentana; — la nouvelle Confession de la Basilique de Sainte-Marie-Majeure; la façade de la basilique du Vatican; — le théâtre d'Orvieto, celui de Viterbe et le palais pontifical d'Anzio.

Les travaux de restauration exécutés dans les églises de Rome occupent aussi une place importante dans l'œuvre de cet académicien de Saint-Luc. Les plus remarquables, comme œuvres d'art, sont ceux qui ont été faits d'après ses dessins et sous sa direction, dans la basilique de Sainte-Marie *in Trastevere*; dans la chapelle Sixtine, à Sainte-Marie Majeure, dans la Basilique de Saint-Laurent hors les murs, dans la basilique de Saint-Elie, à Nepi, dans la basilique de Saint-Laurent *in Damaso*, — si ancienne qu'elle remonterait à l'époque du pontificat de Saint Damase, si elle n'avait été presque entièrement reconstruite, en 1495, d'après les dessins de Bramante, — dans l'église de Saint-

Charles *a Catenari* et dans la basilique de Saint-Jean de Latran, où les travaux de l'agrandissement de l'abside, continués, après sa mort, sous la direction de M. le comte François Vespignani, son fils, sont sur le point d'être terminés.

Si nous voulions mentionner des ouvrages de moindre importance, nous n'oublierions pas la salle du Concile, les deux conclaves qui servirent à l'élection de Pie IX et de Léon XIII, la place de *Monte Cavallo* telle qu'on la voit aujourd'hui, le Musée d'Archéologie, le palais Bracci, à Orvieto, la systémation du palais de la Bourse, dans les locaux de l'ancien temple de Neptune, à Rome, etc. Enfin, le comte Vespignani est l'auteur de vastes projets dont, au point de vue du progrès des arts, on a souhaité vivement la mise à exécution : ce sont les projets de la façade de l'église de Sainte-Marie des Anges, aux thermes de Dioclétien; celui de la façade du Dôme de Saint-Janvier, à Naples, et celui d'un monument à élever sur les hauteurs de Saint-Pierre *in Montorio*, pour perpétuer le souvenir du Concile du Vatican [1]. Il serait superflu, d'ailleurs, de continuer cette énumération; il nous suffit d'avoir mis en relief cette belle figure artistique, que nous avons vue occuper, à deux reprises, le fauteuil présidentiel de l'Académie de Saint-Luc. Sans doute, un œuvre aussi considérable que celui de M. Vespignani ne devait pas manquer de prêter un large flanc à la critique. Quelques ouvrages n'ont pas trouvé des admirateurs au même degré; mais la réputation de l'artiste ne fut jamais mise en cause. Quelles que soient encore ces critiques, on ne saurait contester à cet artiste romain la souplesse du talent, l'énergie créatrice d'une puissante imagination et un ensemble de rares facultés, qu'il dut aux circonstances d'avoir pu librement développer.

Pour compléter cette énumération des principaux archi-

---

[1] Ce monument commémoratif a été inauguré tout récemment par Léon XIII, dans la Cour de la *Pigna*, au Vatican.

tectes qui se sont succédé, à l'Académie de Saint-Luc, depuis Stern jusqu'à nos jours, nous devons mentionner encore Q. Raimondi, l'auteur de la splendide chapelle Torlonia, dans la basilique de Saint-Jean-de-Latran; Nicolas Cavalieri, ingénieur distingué et membre de plusieurs Académies scientifiques d'Italie, et Sauveur Bianchi, dont la gare de Rome et le soi-disant palais Marignoli, les deux seuls édifices de quelque importance qui aient été construits sur ses dessins, n'ont cependant pas trouvé grâce devant la critique impartiale.

Il nous reste, enfin, à rappeler la mémoire de Sauveur Betti (1792-1802), qui, pendant plus de cinquante ans, a rempli, avec la plus haute distinction, les fonctions de secrétaire perpétuel de cette Compagnie.

Betti fut, surtout, un littérateur d'un grand mérite. Comme Alfieri, Parini, Ugo Foscolo et Vincent Monti, avec lesquels il vécut dans la plus étroite intimité, il apporta sa pierre à l'édifice de la renaissance de la littérature italienne. Ses nombreux écrits de critique littéraire et artistique, aussi bien que ses études philologiques et historiques, le placèrent, de son vivant, parmi les personnalités marquantes qui ont illustré les lettres italiennes contemporaines, et lui valurent l'honneur d'être membre correspondant de l'Académie de la *Crusca*. Son *Illustre Italia*, qu'il publia en 1841, obtint un grand retentissement. Cet ouvrage, inspiré à un profond sentiment patriotique, est une vaste peinture qui fait passer sous les yeux du lecteur les plus belles figures qu'ait eues l'Italie dans la sphère des sciences et des arts, ainsi que dans le champ des vertus civiles et militaires. Aussi flatta-t-il agréablement l'amour-propre du peuple italien qui, à chaque page, se trouva en présence de cette pensée, dont l'auteur était pleinement convaincu : aucun peuple de la terre ne l'emporte sur l'Italie pour la grandeur de la gloire et de l'intelligence. Et la conclusion qui découle naturellement de cet ouvrage, Betti la formule en un trait de plume : voilà ce que vous fûtes, et voilà ce

que vous devez redevenir, pour occuper à nouveau votre place légitime dans le monde.

Betti fut aussi un savant archéologue. Membre et censeur de l'Académie romaine d'archéologie, dont il occupa le fauteuil présidentiel à partir de 1858, il publia, dans les actes de cette association, de nombreux mémoires sur des sujets d'archéologie et d'histoire. M. Quirino Leoni, secrétaire actuel de l'Académie de Saint-Luc, a cité, entre autres, dans l'éloge funèbre de son vénérable prédécesseur, une dissertation remarquable sur les faits et gestes de l'empereur Tibère, dans laquelle Betti s'efforça de réhabiliter, par une série d'arguments, la mémoire de cet empereur, ce que firent, bien longtemps après lui, Duruy et l'historien allemand Stahr. On cite également, comme pleins d'érudition, les écrits de Betti sur Salluste et son commentaire de la guerre de Jugurtha, et les études qu'il publia sur l'*œs grave* du Musée Kirchérien, sur un denier de la *Gens Titia*, sur la Muse Melpomène et sur beaucoup d'autres questions d'archéologie que nous n'avons pas le loisir d'énumérer ici.

Le nom de Sauveur Betti, enfin, est associé à toutes les vicissitudes qu'a subies, durant le cours de ce siècle, l'illustre institution romaine, depuis l'occupation de Rome par Napoléon Ier jusqu'à ces dernières années. Aussi Betti a-t-il laissé de profonds regrets au sein de l'Académie de Saint-Luc, moins pour les qualités éminentes dont il était doté, que pour le zèle affectueux qu'il ne cessa de lui témoigner. « Très jaloux de son honneur et de son au-
« torité, dit son panégyriste, il sut combattre virilement pour
« elle, et gagner sa cause. Lorsque, en 1873, le gouverne-
« ment italien, cédant à d'inavouables insinuations, voulut
« violer l'autonomie de l'Académie et lui imposer de nou-
« veaux statuts, ce fut Betti qui écrivit la protestation res-
« pectueuse, mais aussi noble qu'énergique, grâce à laquelle
« il sauva les droits de l'institution. Il démontra que si les
« papes, aucun excepté, et Napoléon-le-Grand l'entourèrent
« de leur respect et de leur protection, il ne convenait pas

« à un ministre d'un roi, qui porte écrit sur sa couronne « le grand nom d'Italie, de l'abaisser et de lui infliger une « offense. Le Conseil d'Etat fut pénétré des raisons alléguées « par l'Académie, et le ministre se soumit. Toutefois, l'en- « seignement officiel lui fut enlevé au préjudice exclusif « des professeurs, car son prestige était à l'abri de toute « atteinte [1]. »

[1] Quirino Leoni: *Salvatore Betti*, pag. 29.





CHAPITRE XII

Différend surgi entre l'Académie de Saint-Luc et le gouvernement italien: Statuts et règlement imposés à l'Académie par le Ministère de l'Instruction Publique — Décret royal du 9 octobre 1873 — Protestation de l'Académie — Abrogation du décret royal du 9 octobre 1873 — L'Académie de Saint-Luc et les célébrités artistiques contemporaines à l'étranger — Album académique en 1886.

Les événements politiques qui s'accomplirent, en 1870, en Italie ne modifièrent pas immédiatement la situation de l'Académie de Saint-Luc. Grâce à son attitude réservée, et surtout correcte, l'illustre Compagnie fut invitée avec courtoisie par le gouvernement italien à lui prêter son précieux concours. L'Académie, fidèle à une tradition séculaire, qui l'a toujours tenue à l'écart des factions politiques, acquiesça aux vœux du gouvernement italien, avec le même empressement dont elle fit preuve pendant l'occupation de Rome par les troupes de Napoléon Ier. Aucune modification ne fut apportée à son enseignement, et elle prit la dénomination d'*Académie Royale de Saint-Luc.*

En 1873, cependant, l'Institution romaine éprouva une secousse qui sembla, un instant, compromettre son existence. Le gouvernement italien, par l'œuvre du ministre Scialoja, qui gérait alors le département de l'Instruction publique, et qui, certes, ne saurait être compté au nombre des bienfai-

teurs de l'Académie, eut la pensée d'assimiler l'illustre Compagnie aux divers instituts royaux de beaux-arts émargeant au budget du ministère de l'Instruction publique. A cet effet, il fit rédiger un réglement spécial qu'il entendait substituer aux statuts Canova, et que, nonobstant les considérations de fait qui lui furent exposées sur l'autonomie de cette institution, il soumit à la signature royale, le 9 octobre 1873. L'Académie de Saint-Luc, forte de son droit, et jalouse de son autonomie comme de son indépendance, refusa de se soumettre à la transformation qu'on voulait lui imposer. Préférant renoncer à l'enseignement, elle abandonna les locaux du gouvernement pour retourner à son siège, près du Forum Romain. Ce fut là que l'Académie de Saint-Luc, réunie en assemblée générale le 29 novembre 1873, vota la protestation suivante, rédigée par son vénérable secrétaire perpétuel, Sauveur Betti, dans les termes le plus respectueux, mais aussi le plus énergiques :

« I. Dans l'assemblée générale du 29 novembre 1873, « il a été donné lecture du décret royal, en date du 9 oc- « tobre dernier, et signé par Sa Majesté, avec contre-signa- « ture du ministre de l'instruction publique. Après avoir « respectueusement reconnu l'inviolabilité de la personne « sacrée du Roi, *irresponsable* de tout acte publié sous « son auguste nom, l'Académie, poussée par une regret- « table, mais dure nécessité, croit devoir s'adresser direc- « tement à S. Exc. le ministre *responsable* du décret — « en vertu de l'article 67 du Statut du royaume — pour « lui demander raison des *Statuts et règlements* imposés « à l'Académie de Saint-Luc. Elle fournira ses explications « avec une franchise qui n'exclura pas le respect dû à un « ministre du Roi.

« II. Il convient, avant tout, de rappeler le Mémoire, « en date du 16 mars 1873, que la Présidence fit remettre « d'office à M. le ministre, sur l'autonomie et l'historique « des propriétés de l'Académie, afin qu'il fût en mesure de « juger avec rectitude des conditions vraies d'une Académie, « la première en Europe pour son institution, et à nulle « autre inférieure pour sa noblesse. Aussi, n'est-il point

« inopportun d'en reproduire ici les passages les plus im-
« portants qui militent en faveur de l'Académie ; ils seront
« de nature à éclairer le ministre, qui ne voudrait certes
« pas, en connaissance de cause, commettre un abus d'au-
« torité ou courir le risque de soumettre à la signature
« royale des décrets ouvertement subreptices.

« III. Quand l'illustre peintre Jérôme Muziano — ainsi
« s'exprimait le Mémoire — fonda à Rome, en 1577, la
« première Académie des beaux-arts, sous la dénomination
« de *Saint-Luc*, il eut aussitôt la pensée de la faire léga-
« taire universel des biens qui lui revenaient de sa famille ;
« il voulait, par là, l'affranchir de toute ingérence possible
« et la prémunir contre la rapacité des gouvernements qui
« se succèdent trop souvent l'un à l'autre. A cet effet, il
« s'adressa au pape Grégoire XIII, avec prière de vouloir
« bien approuver, par Bref, la fondation de l'Académie ro-
« maine, de la déclarer propriétaire absolue de ses biens,
« présents aussi bien que futurs, et libre de prendre toutes
« dispositions ou lois qu'elle jugerait opportunes. Sans cette
« déclaration, non seulement Muziano, les peintres et sculp-
« teurs, au nom desquels la demande avait été présentée au
« Pape, n'auraient point institué l'Académie, mais plusieurs
« d'entre eux ne lui auraient certainement pas laissé leurs
« propres biens en héritage. Le Pape approuva l'institution
« de l'Académie par un Bref en date du 13 octobre de la
« même année, et reconnut son autonomie, en la déclarant
« *in perpetuum* propriétaire légitime et absolue de tous
« ses biens, avec pleine faculté de régler ses Statuts selon
« son bon plaisir. Durant le cours des siècles depuis lors
« écoulés, le gouvernement pontifical a toujours scrupuleu-
« sement respecté cet acte souverain, aussi net que précis.
« Bien plus, l'Académie et la Confraternité — unies entre elles
« par le lien d'une congrégation académique de beaux-arts
« et de bienfaisance, absolument indépendantes, libres de
« disposer à leur gré de leurs biens — ne trouva jamais
« dans les pontifes et leurs ministres que protection, pri-
« vilèges et honneurs.

« IV. Survint ensuite le gouvernement impérial de la

« France. On pensa aussitôt aux écoles publiques des beaux-
« arts, que Napoléon, par décret du 6 octobre 1810, dota
« d'une somme de cent mille francs par an, donnés en toute
« propriété à l'Académie de Saint-Luc, non seulement pour
« l'enseignement, mais encore pour l'entretien de tous les
« monuments des antiquités romaines. Certes, ce gouverne-
« ment fut plein de bienveillance pour l'Académie : il ne
« lui retira aucun de ses privilèges et ne s'ingéra jamais
« de ses propriétés ; mais, constamment plein d'égards pour
« ses professeurs, il aimait à s'éclairer de leurs conseils
« dans toutes les questions qui se présentaient, en ma-
« tière d'art.

« V. La présidence ne devait point, enfin, passer sous
« silence les informations suivantes dont le Ministère semblait
« et semble encore ignorer l'importance capitale pour l'Aca-
« démie. — Le gouvernement n'exerce aucune autorité sur
« le testament de Charles-Pie Balestra, ni sur les autres
« fondations des concours académiques. Que V. Exc. lui
« permette d'appeler son attention sur ce point, que le gou-
« vernement pontifical n'a jamais élevé en doute, à savoir :
« que l'insigne Académie *proprement dite* de Saint-Luc est
« bien différente de l'Académie *royale* des écoles des beaux-
« arts. La première a sa propre résidence qu'elle s'est créée
« elle-même, sans qu'aucun gouvernement y ait concouru,
« mais moyennant l'obole de ses professeurs, sur hypothèque
« prise sur les biens de la corporation et sur les tableaux
« mêmes de la galerie. Elle a, dis-je, sa propre résidence
« dans la maison sise, à Rome, rue Bonella, près du Forum
« Romain ; c'est là qu'a toujours été conservé ce que l'A-
« cadémie possède de plein droit, en dehors de toute ingé-
« rence d'autrui ; c'est là, enfin, que se trouve le siège de
« l'administration de ses propriétés, dont elle perçoit les
« revenus, sur lesquels elle satisfait les exigences fiscales
« que la commune et le gouvernement font peser sur elle.
« — L'autre a sa résidence dans un édifice domanial, à
« Ripetta ; aussi est-elle sous la dépendance du domaine
« royal pour ce qui concerne cet édifice, mis à la disposi-
« tion de l'Académie de Saint-Luc, en 1872. Quant à l'au-

« torité supérieure de l'enseignement et en tout ce qui con-
« cerne l'élection des professeurs, la nomination des employés,
« elle relève directement du Ministère de l'instruction pu-
« blique, qui la paye sur son propre budget.

« Pour ces motifs, l'Administration de l'Académie de
« Saint-Luc a toujours eu une double comptabilité, dont
« l'une est contrôlée et approuvée par le Conseil acadé-
« mique, seule autorité compétente, tandis que l'autre n'est
« que la justification des fonds que l'Académie reçoit du
« Ministère pour les écoles publiques.

« Il n'y a donc rien d'absolument commun entre le
« Ministère et l'Académie de Saint-Luc *proprement dite.*
« Ce ne sera certes pas sans regret que, à la suite des
« criailleries de nos progressistes de l'art, dont la fatuité
« et l'ignorance ne sont un mystère pour personne, l'Aca-
« démie verra fermer ses écoles, après soixante ans et plus
« d'enseignement donné avec un zèle inouï qui l'honore,
« écoles ouvertes sur l'invitation de Napoléon Ier, conservées
« par cinq papes et fréquentées par un si grand nombre
« de jeunes gens, qui y ont accouru d'au-delà des monts
« et des mers; mais elle ne cessera point pour cela d'être
« Académie. N'est-elle point, en effet, une famille que com-
« posent les artistes le plus brillants de toute nation?
« N'est-elle pas maîtresse chez elle, comme toute autre fa-
« mille de citoyens, puisque, par privilège souverain ac-
« cordé par Pie VI en 1795, tous les académiciens de Saint-
« Luc domiciliés à Rome jouissent du droit de cité? Elle
« se retirera donc avec ses dignitaires et ses professeurs
« dans son ancienne résidence, où elle a vécu pendant trois
« siècles sans être inquiétée, étant, au contraire, l'objet de
« la vénération de tous, sous un gouvernement soi-disant
« absolu. Elle n'y sera certes pas troublée par un gouverne-
« ment constitutionnel, dont le Statut déclare (art. 29) que
« *toutes les propriétés sans exception sont inviolables*, et
« (art. 32) *que tous les citoyens ont le droit de se réunir*
« *pacifiquement et sans armes.* Si, en Italie, ce droit n'est
« point refusé aux cercles et associations politiques, même à
« celles qui n'ont pas toujours respecté les institutions ac-

« tuelles de l'Etat, il ne sera assurément pas contesté à « l'Académie de Saint-Luc. Tout en prenant acte des vœux « légitimes exprimés par le gouvernement, et surtout par le « Ministère de l'instruction publique, l'Académie ne cessera « point de militer pour la grandeur de l'art classique, comme « elle l'a fait par le passé, alors même qu'elle n'avait point « d'écoles. Tel est, d'ailleurs, l'esprit de son institution et « de ses traditions. Quand Louis XIV eut, en effet, la pensée « d'agréger l'Académie royale des Beaux-Arts de Paris à « l'*Académie romaine de Saint-Luc*, elle n'hésita pas à « déclarer que *celle-ci* était connue du monde entier et « qu'elle avait formé toutes les célébrités artistiques qui « avaient vu le jour depuis deux siècles.

« VI. Telles sont les informations que l'Académie « *proprement dite* de Saint-Luc se fit un devoir de faire « connaître au Ministère de l'Instruction publique. Celui-ci « n'ignorait donc pas les conditions de ce corps acadé- « mique. Aussi n'est-ce pas sans un profond étonnement « qu'on a vu le Ministre en faire si peu de cas. C'est « assurément pour priver l'Académie de toute liberté qu'il « a rédigé les *Statuts et Règlements*, qu'il les a fait sanc- « tionner par le Roi et qu'il les a publiés à l'insu de tous. « Mais l'Académie ne peut ni ne doit reconnaître à per- « sonne, fût-ce même à la plus haute autorité, le droit de « lui imposer un règlement contre sa volonté et surtout « sans son consentement. N'a-t-elle pas sa propre auto- « nomie, dont on n'a que trop fourni des preuves péremp- « toires? Depuis trois cents ans, en effet, ses membres « seuls ont porté les lois qui la régissent; et si l'Acadé- « mie, et non un ministre ou un cardinal, a cru devoir les « soumettre à l'approbation pontificale, c'était uniquement « pour leur donner une force majeure, comme le témoigne « la formule habituelle des brefs pontificaux : *Sanctissimus « supplicationibus ab accademiae deputatis humiliter por- « rectis benegne annuens, apostolicae firmitatis robur « adiecit.* Enfin, il n'est point d'exemple qu'un souverain « ou un ministre ait pris sur lui l'arbitre d'imposer au corps « Académique — comme le prétendrait aujourd'hui l'article

« 15 (Titre II) du nouveau statut — des artistes que « l'Académie, seule compétente, n'eût pas reconnus méri- « toires et n'eût élus elle-même, selon les formalités re- « quises.

« VII. Qu'on ne pense pas que l'Académie ait jamais eu « la prétention de réclamer contre les règlements d'un Institut « Romain des Beaux-Arts, que l'on a cru devoir émanciper « de l'enseignement donné par l'Académie de Saint-Luc. A « raison de la subvention qu'il lui accorde, le gouvernement « a pleine faculté de le soumettre à toutes les mesures disci- « plinaires que sanctionne le décret du 9 octobre. L'Aca- « démie s'abstiendra, en outre, de mettre en discussion les « droits que ceux de ses membres, nommés professeurs à « vie par décret royal, peuvent avoir au traitement assigné « à leurs chaires ou à leurs fonctions, aujourd'hui suppri- « mées par le ministère. Eux-mêmes se chargeront de ce « soin. Cependant, elle se refuse à croire que le gouverne- « ment italien puisse, contrairement à toute justice et à « toute équité, méconnaître les services signalés que ces « professeurs ont rendus à la patrie, pour le plus grand « honneur de l'art italien, en deça comme au delà des Alpes. « Cette justice et cette équité ne leur a certes pas fait dé- « faut sous le gouvernement pontifical. Depuis tantôt trois « ans, ces professeurs émérites ne cessent de demander, « de vive voix et par écrit, qu'on leur accorde le traite- « ment dont jouissent les principales chaires des Beaux- « Arts d'Italie ; après maintes fins de non-recevoir, ils « sont révoqués du jour au lendemain, sans motifs avoua- « bles, et remplacés par d'autres professeurs dont on a « aussitôt augmenté le traitement. Est-il, en vérité, une « personne bien née — quelle que soit la nation à laquelle « elle appartienne — qui puisse avoir même la pensée « qu'un gouvernement qui se respecte soit capable de se « conduire de la sorte envers des professeurs aussi res- « pectables que distingués?

« VIII. Quant aux *Statuts* imposés à l'Académie pour « faire d'elle une esclave soumise, ils comportent une trop « violente injustice envers notre corps académique, pour que

« celui-ci ne déclare hautement qu'il *ne saura jamais l'ac-*
« *cepter*. En opposant le silence à cet acte ministériel, l'Aca-
« démie agirait contre sa propre dignité, contre l'intérêt de
« ses membres et de ses professeurs, et surtout contre
« l'esprit de ses fondateurs. — L'Académie n'accepte donc
« pas ces *Statuts*, d'abord pour les raisons déjà alléguées,
« ensuite parce qu'elle jouit de sa *propre* liberté dans son
« *propre* domicile, parce qu'elle ne reçoit aujourd'hui, comme
« elle n'a jamais reçu d'aucun gouvernement, subvention de
« sorte, en dehors de celles qui ont été allouées à l'ensei-
« gnement public des Beaux-Arts; parce qu'elle a, au con-
« traire, ses propres revenus, sur lesquels l'Etat n'a pas le
« moindre contrôle et, enfin, parce qu'elle ne peut être,
« comme elle ne l'a jamais été, sous la dépendance à la-
« quelle sont assujetties toutes les autres académies d'Italie.
« Ces raisons ont leur force péremptoire dans le droit
« commun civil, dans un passé de trois cents ans, pendant
« lequel sa liberté n'a jamais été mise en doute, et dans le
« dispositif de l'article 32 du Statut du Royaume, qui recon-
« naît à tous les citoyens le droit de se réunir pacifique-
« ment et sans armes.

« IX. Après la fermeture de ses écoles — fermeture
« que le gouvernement italien a décrétée en faveur de l'Ins-
« titut royal dont notre corps académique ne serait plus
« qu'une humble succursale, voire même sous la dépen-
« dance d'un directeur qui peut en toute occurrence donner
« des ordres à son président (Art. 26, titre III), — l'Académie
« rentre évidemment dans la situation qu'elle avait avant
« que ces écoles lui fussent annexées, car ce ne fut point
« l'Académie qui fut annexée aux écoles, mais celles-ci
« à l'Académie, moyennant accords pris avec le gouverne-
« ment impérial de France. Il s'ensuit donc qu'on ne sau-
« rait désigner les nouvelles écoles sous le nom d'*Académie*
« *Royale* et d'*Institut des Beaux-Arts de Saint-Luc*. Cette
« dénomination était convenable lorsque les écoles se trou-
« vaient incorporées à l'Académie de Saint-Luc, qui en diri-
« geait sans contrôle l'enseignement donné par ses profes-
» seurs, choisis et élus par *elle*, aux termes de l'article 6

« (Chap. II) de ses Statuts. Puisque l'Académie n'a plus « rien d'essentiellement commun avec la fondation des « nouvelles écoles romaines, qu'on ne les désigne donc « pas autrement que celles de l'*Institut Royal des Beaux-« Arts* de Naples, c'est-à-dire sous le nom d'*Institut Royal « des Beaux-Arts* de Rome.

« Que dire de l'approbation que le titre premier des « nouveaux statuts daigne accorder à l'Académie, si ce n'est « que celle-ci n'a nul besoin d'une semblable approbation ? « Trois siècles d'existence glorieuse, à Rome, et aux yeux « de l'Europe, ses rapports officiels avec tous les gouverne-« ments passés et, pendant trois ans, avec le gouvernement « italien, ne sont-ce point là des titres suffisants pour la « dispenser de toute approbation ultérieure ?

« X. Quant aux dispositifs des dits statuts concernant « la *bibliothèque* et la *pinacothèque*, ils concernent, sans « doute, la bibliothèque et la pinacothèque qu'avec le temps « on formera, à l'Institut, aux frais du gouvernement royal, « puisque la *pinacothèque* a toujours existé dans les salles « de l'Académie près du Forum Romain, et que la biblio-« thèque n'a été déplacée, il y a peu d'années, et portée, « avec les archives, dans le local destiné aux écoles, que « pour les mettre à la disposition des étudiants. L'une et « l'autre sont la propriété absolue de l'Académie ; car elles « ont été formées, en partie, avec ses propres deniers, en « partie par la munificence de ses membres et de ses « princes, les présents d'illustres personnages, académi-« ciens d'honneur, et la générosité inouïe du pontife Pie IX. « D'ailleurs, ni la bibliothèque, ni la pinacothèque ne figu-« rent dans l'*inventaire* des objets appartenant au gouver-« nement, *inventaire* qui, plusieurs fois déjà, a été approuvé « par le Ministère de l'Instruction publique.

« XI. En définitive, l'Académie de Saint-Luc a pour « *règlement* les célèbres Statuts de 1818, rédigés par les « sommités artistiques qui eurent nom Canova, Thorwald-« sen, Camuccini, Landi, Stern, et approuvés par Pie VII « d'éternelle mémoire. L'Académie, conservatrice des tra-« ditions de la grande école, n'en a point eu d'autres depuis

« cinquante-cinq ans: ils pourront encore répondre par-
« faitement à ses besoins. Que si l'on croira opportun d'y
« apporter des modifications, ce soin appartiendra unique-
« ment à l'Académie qui, seule, comme par le passé, en
« a la pleine faculté. »

Ce mémoire, dont la conclusion exprimait la confiance que le gouvernement royal ferait retour à des sentiments plus équitables, obtint l'effet qu'on s'était promis. Après quelques tergiversations, le gouvernement italien finit par faire droit aux justes réclamations de l'Académie romaine, et le décret du 9 octobre 1873 fut, suivant avis du Conseil d'Etat, abrogé par un nouveau décret royal.

L'autonomie de l'Académie de Saint-Luc ainsi reconnue, la propriété légitime de ses biens, y compris la bibliothèque et la pinacothèque, ne fut plus mise en cause, et la dénomination de *Saint-Luc* resta à qui de droit.

A cette solution satisfaisante ne furent point étrangers les sentiments de l'opinion publique, qui avait censuré cette triste odyssée contre la plus ancienne et la plus illustre institution artistique de l'Italie. Des hommes de saine droiture, professant ces sentiments de profonde honnêteté que n'altéra jamais le contact des passions politiques, l'avaient, en effet, déplorée ouvertement, comme une note discordante dans un pays réputé, à juste titre, pour le plus riche d'Europe en libertés. La presse libérale, se faisant l'écho de ces témoignages publics, n'avait point hésité, à son tour, de crier au despotisme [1], sans épargner le ministre imprudent, qui dut passer, bon gré mal gré, sous les verges sanglantes du ridicule [2]. Mais, il est superflu d'insister sur un acte que les hommes d'Etat appelés depuis sur la scène politique furent les premiers à désavouer. Ils n'ignoraient point la source d'où étaient parties les insinuations perfides, exclusivement provoquées par des rivalités professionnelles, qui avaient surpris la bonne foi du ministre Scialoja, bien moins coupable que débonnaire. Un groupe d'artistes *nova-*

[1] Le *Diritto,* n° 13, 13 janvier 1874.

[2] *Fanfulla,* n° 21, 22 janvier 1874.

teurs, c'est-à-dire champions enthousiastes de l'art échevelé, dont l'engouement a passé comme un éclair, avait réussi, en effet, à faire prévaloir dans l'esprit des directeurs de l'administration royale des beaux-arts, que les académiciens étaient un obstacle à la manifestation spontanée de l'art; que celui-ci est plus libre dès qu'il n'est plus académique; qu'il fallait, en conséquence, renier sans pitié tout ce que l'Académie de Saint-Luc avait accompli, renoncer à jamais aux grandes traditions italiennes, reléguer Raphaël dans les galeries, et les modèles grecs et romains dans la poussière des combles, voire même briser l'*Apollon* du Belvédère et le *Laocoon*, pour en perdre jusqu'à l'ombre du souvenir. Et ce langage, accueilli dans les sphères officielles, comme un hymne de rédemption, fit naître la conviction que l'ère nouvelle était seule capable de faire surgir les génies. Les expositions de beaux-arts qui se sont succédé depuis lors nous ont montré, hélas! que ces génies sont encore à paraître, et personne n'ignore plus, aujourd'hui, quels ont été les fruits de cette liberté artistique sans limites, principe cardinal de l'école réformatrice.

Ces dissentiments professionnels, qui provoquèrent l'épisode regrettable que nous venons de narrer, eurent, malheureusement, pour conséquence un antagonisme violent qui, pendant quelque temps, a menacé de devenir une guerre d'*écoles*. Les ressentiments parmi les artistes sont toujours déplorables: les arts le plus florissants s'étioleraient au souffle de pareilles animosités. Aussi, s'efforça-t-on, de part et d'autre, de rouler une pierre sur un passé pénible pour ne plus penser qu'à travailler, chacun suivant ses propres convictions, à la splendeur de l'art italien. Le gouvernement royal, de son côté, n'hésita pas, en maintes circonstances, de témoigner à l'illustre corps académique des sentiments de bienveillante courtoisie, qui furent interprétés comme l'expression d'un regret pour un acte malheureux, dont le ministre Scialoja fut *seul* responsable. C'est ainsi que le Président de l'Académie de Saint-Luc fut invité, en 1880, par M. Depretis, Président du Conseil des Ministres, à faire partie de la Commission nommée par décret

royal, pour veiller à l'exécution d'un riche monument à élever, à Rome, à la mémoire de Victor-Emmanuel.

A cette invitation, M. François Azzurri, alors Président de l'Académie, répondit en ces termes: « C'est avec un sen-« timent de vive satisfaction, M. le Ministre, que j'ai reçu « la lettre dont vous avez daigné m'honorer pour m'an-« noncer que j'ai été nommé, par décret royal, en ma « qualité de Président de l'insigne Académie de Saint-Luc, « membre de la Commission chargée de veiller à l'érection « du monument qui doit perpétuer, à Rome, le souvenir « de Victor-Emmanuel II. Je me suis empressé de commu-« niquer cette nomination à l'Académie réunie en Assem-« blée générale, et c'est l'Académie qui me charge aujour-« d'hui de vous exprimer, en son nom, ses remercîments « les plus sincères pour la grande satisfaction que vous « lui avez procurée.

« En appelant le Président de cette illustre et antique « institution — institution qui, à la gloire de l'Italie, soutient « depuis plus de trois siècles l'honneur des arts dans le « monde, et qu'on vénère partout comme la mère et le « principe des autres institutions analogues — à faire partie « de cette Commission, vous avez non seulement rendu « justice à cette insigne Académie, mais vous avez laissé « comprendre en même temps qu'un gouvernement sage « et vraiment libéral respecte et apprécie d'autant mieux « les institutions de la patrie, que celles-ci sont plus ancien-« nes et plus dignes de vénération; que, loin de les com-« battre ou de nourrir pour elles un sentiment de mépris, « il ne néglige rien, au contraire, pour les maintenir à « l'altitude de leur réputation, soit pour l'avantage de tous, « soit dans l'intérêt du gouvernement lui-même, qui peut, « en toute occurrence, trouver en elles un appui ou un con-« seil, soit, enfin, au nom du prestige que notre noble patrie « doit toujours exercer aux yeux des autres nations. Veuil-« lez, etc. »

Cette attitude conciliante s'est accentuée chaque jour davantage, et Leurs Majestés le Roi Humbert et la Reine

Marguerite ont agréé avec une vive satisfaction le diplôme de la présidence honoraire de cette illustre institution.

Les épreuves passagères que nous venons de rappeler, n'ont point arrêté l'Académie de Saint-Luc dans l'œuvre de sa mission artistique. Si l'enseignement des arts est passé sous une autre tutelle, elle n'en a pas moins conservé toute sa force et son prestige. Un moment d'aberration ne pouvait prescrire contre un passé glorieux, déjà presque quatre fois séculaire. Elle vit toujours jeune, dans la vigueur de sa prépondérance artistique. Car les hommes célèbres dont elle a peuplé le monde des arts lui ont fait une âme immortelle. Aussi, de l'étranger, et en Italie, est-ce toujours à elle qu'on a recours, comme à un tribunal suprême, pour avoir son avis sur des questions d'un grave intérêt artistique ou pour s'en remettre à son jugement en matière d'expertise. Ces sortes d'affaires se présentent si fréquemment, qu'elles constituent une branche importante de la gestion administrative du Conseil académique. C'est ainsi que l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, voulant créer une école de gravure en médailles, s'adressa, en 1873, à l'Académie de Saint-Luc, en la priant de vouloir bien l'éclairer de ses conseils. L'Académie romaine se mit à l'étude avec autant d'empressement que de courtoisie, et, au mois d'août de la même année, elle envoya à Saint-Pétersbourg un rapport savamment rédigé, qui servit de programme officiel à la nouvelle école.

La même année, elle trancha un grave différend qui s'était élevé entre le gouvernement de la République de l'Equateur et un professeur de sculpture à l'Académie de Quito. Quelque temps après, c'était la commune de Foggia qui confiait à l'Académie de Saint-Luc l'examen d'un concours public pour la construction d'un théâtre dans la ville de Foggia. Ce fut encore en 1873 qu'elle résolut une question litigieuse survenue entre la Municipalité de Rome et le chapitre de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, au sujet d'une rue que le génie civil avait tracée devant la tribune de cet édifice.

En 1875, le prince Borghèse, sérieusement préoccupé

de l'état de dépérissement de la *Mise au tombeau*, de Raphaël, fit appel à la courtoisie de l'Académie de Saint-Luc, qui se chargea aussitôt de la direction des travaux de restauration de cette admirable peinture, que Sanzio exécuta, à Florence, en 1508.

Mais à quoi bon poursuivre ces citations: un volume ne suffirait pas, d'ailleurs, à énumérer les affaires de cette nature qui, tous les ans, grossissent les dossiers de cette institution. Cette autorité suprême, en matière artistique, n'a jamais été mise en doute, et le gouvernement italien lui-même — nous l'avons déjà dit — s'est vu contraint, maintes fois, de s'éclairer de ses lumières. A l'occasion des travaux exécutés pour la régularisation du cours du Tibre, il voulut, en effet, connaître l'avis de l'Académie de Saint-Luc au sujet de la stabilité de la Farnésine, où existe la fameuse fresque de Raphaël représentant le *Triomphe de Galathée;* ce fut uniquement d'après les conseils de l'Académie que l'on exécuta les travaux de consolidation. Il l'a consultée ensuite sur la valeur artistique de quelques peintures anciennes, que des travaux de terrassement ont mises à découvert, sur les rives du Tibre; et, plus tard, il l'a chargée d'une étude spéciale sur les travaux exécutés à Saint-Jean de Latran pour l'agrandissement de l'abside.

Ces témoignages d'estime sont encore plus éclatants au delà des frontières de la Péninsule. Les artistes étrangers, spécialement, considèrent le diplôme de membre *di merito* de l'Académie de Saint-Luc comme une des hautes distinctions honorifiques auxquelles ils puissent aspirer, comme en font foi les lettres suivantes, que nous avons prises, au hasard, dans les archives de l'Académie.

Quand Meissonnier reçut la nouvelle de sa nomination de membre *di merito* de l'Académie de Saint-Luc, il écrivit en ces termes au président de cette institution:

Désormais, Très-Illustre Président, un de mes meilleurs titres sera celui de membre de l'Académie qui, siégeant sur la terre sacrée des arts, en conserve si dignement les traditions les plus nobles. L'honneur que je reçois est encore rehaussé pour moi de l'unanimité des suffrages de l'Académie et par la grâce

avec laquelle il m'est annoncé. Veuillez, Monsieur le Président, exprimer de ma part à messieurs les académiciens dont je suis le nouveau collègue, tout le plaisir que j'éprouve à voir mon nom ajouté aux leurs, et à les assurer de la grande fraternité de mes sentiments à leur égard, et agréez, pour vous, Monsieur et Très-Illustre Président, l'expression de ma plus parfaite considération. — Paris, 22 octobre 1875. Meissonnier.

Le 20 juillet de la même année, Gérôme avait déjà écrit la lettre suivante:

A mon retour d'un voyage en Orient, j'ai trouvé la très-excellente lettre que vous m'avez écrite, par laquelle vous m'annoncez ma nomination de membre *di merito* de l'Académie de Saint-Luc. Rien ne pouvait m'être plus agréable que cette bonne nouvelle, et je m'empresse de vous envoyer mes plus vifs remercîments. Mon ami Hébert, dans une lettre de lui, que j'ai reçue en même temps que la vôtre, me faisait savoir que mon élection s'était faite dans des conditions très-flatteuses pour mon amour-propre d'artiste. J'espère qu'un jour je pourrai porter moi-même l'expression de ma gratitude à mes illustres confrères; mais en attendant, je viens vous prier d'être auprès d'eux l'interprète de mes sentiments respectueux et dévoués.

Gérome.

M. Cabanel, membre de l'Institut de France et professeur à l'Ecole de beaux-arts de Paris, ne se montra pas moins empressé de témoigner à l'Académie de Saint-Luc la même satisfaction.

J'ai l'honneur — écrivit-il au président de l'Académie, le 18 février 1879 — de vous accuser réception de la lettre par laquelle vous voulez bien m'annoncer ma nomination de membre de l'Académie romaine de Saint-Luc. J'accueille cette haute faveur avec d'autant plus de gratitude, qu'elle répond à mes sympathies déjà anciennes pour la plupart des hommes illustres qui composent votre honorable Compagnie, auxquels je vous prie de transmettre mes remercîments les plus sincères d'un tel témoignage d'estime dont je me trouve très-honoré.

Citons encore la lettre de M. Henriquel-Dupont, datée de Paris, le 30 mars 1858.

C'est avec le sentiment de la plus vive reconnaissance, Monsieur le président, que j'ai reçu la nouvelle de ma nomination à l'Académie Pontificale de Saint-Luc, dont l'antique

splendeur a toujours brillé et brille encore du plus vif éclat. Je suis très-fier d'avoir réuni les suffrages de messieurs les professeurs, et je ne pouvais être plus honoré que d'en recevoir la notification par l'entremise d'un artiste aussi célèbre que vous [1], Monsieur. Recevez mes remercîments et veuillez être, auprès de MM. les membres de l'Académie, l'interprète de mes sentiments de gratitude et de profond respect.

Nous n'ajouterons pas à ces témoignages exprimés par des artistes aussi célèbres, ceux des Hébert, des Lemaire, des Hähnel, des Navez [2], des Mandel, des Grüner, des Dubois, des Drake, des Duprè, des Eastlake [3], etc.; en publiant ces lettres, nous n'avons eu, d'ailleurs, que la pensée d'indiquer une source de documents à opposer aux insinuations malveillantes lancées contre l'Académie de Saint-Luc par le clan réaliste.

Depuis quelques années, le réalisme — nous parlons de celui que répudie le bon goût artistique et la saine littérature — a gagné du terrain, en Italie; on a pu le constater dans les dernières expositions de beaux-arts. A Rome, à Bologne, à Florence, à Venise et Turin, les jeunes couches artistiques, ne se donnant plus la peine d'étudier les classiques, semblent avoir pris pour devise, non plus l'art pour l'art, mais le laid pour le laid. Le beau idéal, cet objet immuable de l'art, n'étant point vrai pour eux, ils l'ont proscrit impitoyablement. Voilà pourquoi cette école s'acharne aujourd'hui contre les institutions académiques, dont les prédilections naturelles sont encore pour la grandeur épique et la rigoureuse précision du style. L'Académie de Saint-Luc ne devait pas être épargnée; car la tradition d'art qu'elle entend continuer est celle qu'elle désigne sous le nom d'*arte ragionata*. Aurait-elle aussi contre elle cette école que les Italiens appellent *verismo*, pour ne pas la confondre avec le réalisme? Rien ne nous autorise à l'affirmer. Si cet antagonisme existait réellement, en vérité, il n'aurait point sa raison d'être. Après tout, il n'y aurait qu'à s'en-

---

[1] Tenerani.

[2] Directeur de l'Académie Royale des Beaux-Arts, de Bruxelles.

[3] Président de l'Académie Royale de Londres.

tendre sur la signification des mots. Duprè, l'habile sculpteur florentin, dont la renommée a été européenne, a touché à cette question dans ses *Pensieri sull'arte*: « Il « est incontestable, dit-il, que le *vrai* est le fondement de « l'art, comme le *beau* en est la fin. Si ces deux principes « étaient profondément gravés dans notre esprit, et si, dans « nos ouvrages, nous en faisions l'objet de nos études, il « n'y aurait plus de dissension ni de controverse; mais il « arrive le plus souvent que les académiciens, en voulant « trop poursuivre la fin, qui est le *beau*, perdent de vue « le fondement, qui est le *vrai*. Par contre, les naturalistes, « en s'appuyant trop aveuglément sur le *vrai* — lequel, mal « choisi, est aussi un mauvais fondement — oublient la fin, « qui est le *beau*. » Et, ailleurs: « L'idéalisme, à mon sens, « est une espèce de vision que l'artiste se crée dans l'esprit « avec un puissant amour, quand il arrête sa pensée sur « un sujet: l'idéalisme est donc l'idée du sujet et non point « l'idée des parties ou de la forme. Celle-ci, il est vrai, « allant de pair avec l'idée du sujet, sourit à la pensée; « mais c'est une erreur que de croire pouvoir la rendre « uniquement à l'aide de la mémoire et sans avoir sous « les yeux la nature vivante. L'idéaliste, tel que je l'entends, « cherche dans la nature les modèles appropriés à son idée, « à son sujet. Il ne se contente pas d'un seul, parce que « ni dans un modèle, ni dans deux, il ne trouvera toutes « les parties dont se compose son idée. Dans l'un, il prendra « l'ensemble, le mouvement, et il se gardera bien, dans ce « cas, de changer de modèle; dans l'autre, il prendra la tête, « ou les mains, ou les autres parties du corps qui peuvent « être défectueuses dans le modèle choisi pour l'ensemble, « mais en ayant soin que, soit pour l'âge, soit pour le carac- « tère, elles ne s'écartent pas du type du modèle principal. « De cette manière toute simple, l'idéaliste tombera ou « dans le conventionnel académique ou dans le vulgaire et le « défectueux. La correction faite au modèle à l'aide de la « mémoire porte au conventionnel; le copier exactement, tel « qu'il se présente sous les yeux, entraîne au vulgaire et « au défectueux, parce que, humainement parlant, il est im-

« possible qu'un seul modèle ait en soi, en dehors de l'en-
« semble, toutes les perfections des parties qui constituent
« le Beau, c'est-à-dire l'objet de l'art. Tel est l'idéaliste,
« et il ne saurait être autrement. C'est ainsi que je suis, et
« c'est ainsi que j'ai toujours enseigné.

« Considérons maintenant le naturaliste (*verista*). Selon
« ma manière de voir, le naturaliste n'aime guère les lon-
« gues études, les règles nombreuses, tous ces dogmes
« académiques qui enseignent à faire les statues à peu près
« de la même manière, avec les mêmes mesures, dans le
« même caractère: une *Vierge* comme une *Vénus*, une *Mes-*
« *saline* comme une Ophélie et... *via discorrendo*. Il est
« énamouré de son propre sujet, et il le veut exactement
« dans son vrai caractère, avec toute son expression, voire
« même avec les particularités et les imperfections qui le
« distinguent des autres. C'est ainsi que Bartolini a modelé
« son *Ammostatore* [1] et ses *putti* de la table Demidoff; que
« Vela a exécuté son *Napoléon Ier* et sa *Désolation*, et que
« Magni a rendu sa *Lectrice*. Jusqu'à ce point-là, je suis
« et je resterai naturaliste. Mais, aujourd'hui, il est une
« autre espèce de naturalistes ou, pour mieux dire, de réa-
« listes qui poussent l'amour du *vrai* et de la nature jus-
« qu'à accepter le *laid* dans la forme, et le mauvais, le
« frivole, le rebutant dans l'idée. Ici, en vérité, je ne suis
« point avec eux et je ne conseillerai à personne d'appré-
« cier cette école, que j'appellerais plus volontiers, hôpital
« ou cloaque de l'art... J'aime avec prédilection le natura-
« liste qui caresse l'idée et l'idéaliste qui est l'ami fidèle
« du vrai: l'artiste, mais non point le copiste servile du
« vrai, du vrai *laid*, ni l'imitateur des statues — fussent-
« elles belles, — ni l'esclave du nom et des préceptes an-
« tiques et modernes. J'aime que l'artiste soit libre dans
« son imagination, libre dans son sentiment, libre dans la
« manière de s'exprimer et dans son style, mais qu'il soit
« aussi attaché au *vrai* et au *beau* avec force et ténacité.

---

[1] En Italie, on donne le nom d'*ammostatore* à celui qui presse le raisin pour en exprimer le jus.

« Par là, nous pourrons avoir quelques bons artistes de « plus et beaucoup de moins médiocres. Cependant, il est « inutile de l'espérer tant qu'il y aura un enseignement « officiel. »

Nous avons la pleine conviction que naturalistes et académiciens ne pensent pas autrement que l'illustre statuaire florentin. D'ailleurs, les ouvrages de la plupart des académiciens de Saint-Luc attestent hautement que cette institution — sans cesser d'être le dépositaire des grandes traditions classiques — ne représente plus *absolument* l'école de la convention et de la rhétorique. Aujourd'hui, MM. Mariani, Bompiani, Seitz, Grandi, Maccari, Siemiradzki, dans la classe de peinture, comme MM. Müller et Fabi-Altini dans celle de la sculpture, sont assurément idéalistes; mais ils sont en même temps naturalistes, parce que leur art est basé sur le *vrai*.

L'enseignement que l'Académie de Saint-Luc a donné, n'a point eu d'autres principes, comme le témoignent les concours qu'elle publie annuellement. Ces concours peuvent encore exercer une influence salutaire sur le goût artistique qui, en Italie, tend de plus en plus à s'abâtardir. Non seulement ils imposent aux jeunes artistes des sujets nobles et élevés, mais ils prescrivent, en même temps, des conditions formelles, qui ne sauraient être remplies en dehors des principes puisés aux sources pures du Vrai et du Beau.

Ces concours, dont chacun d'eux porte le nom du fondateur, sont au nombre de huit : Albacini, Pelligrini, Clementino, Balestra, Poletti, Werstappen, Lana et Originali.

Le premier prix du concours Albacini (sculpture) consiste en une pension de 15 écus par mois, plus une somme de mille francs à la remise du brevet. Le concours Pelligrini (peinture), qui a lieu tous les quatre ans, donne droit à une pension annuelle de mille francs. Le premier concours Poletti (architecture), a pour prix une pension mensuelle de cent francs, pendant quatre ans, et le deuxième (dissertation sur les beaux-arts) une somme de mille francs.

Quant aux concours Balestra (peinture) et Clementino (architecture, peinture et sculpture), dont le premier avait

lieu tous les six ans (4000 francs), et le deuxième, tous les quatre ans (1000 francs), ils ont été ajournés jusqu'à la solution d'un différend qui s'est élevé entre le gouvernement italien et l'Académie.

Voici maintenant, d'après l'Album académique officiel, quels sont les membres qui composent aujourd'hui cette illustre Compagnie. Nous les avons classés par ordre de date de leur nomination et suivant les dispositions réglementaires des Statuts, nous réservant de faire connaître, dans les chapitres suivants, les ouvrages artistiques des académiciens *di merito* qui ont leur résidence dans la métropole [1] :

CLASSE DE PEINTURE.

Académiciens résidants.

MM. François Podesti, d'Ancône, élu le 11 juin 1835.
Noël Carta, de Messine, 15 janvier 1839.
Pierre Gagliardi, de Rome, 29 janvier 1858.
César Mariani, de Rome, 15 mai 1865.
Robert Bompiani, de Rome, 15 mai 1868.
François Grandi, de Rome, 28 janvier 1870.
François Gay, de Rome, 24 mars 1871.
Louis Fontana, de Sampietrangeli (Macerata), 12 juillet 1875.
Auguste Hébert, de Grenoble, 28 février 1868.
Louis Seitz, de Rome, 9 août 1879.
César Maccari, de Sienne, 26 juillet 1880.
Henri Siemiradski, de Peezenieg (Russie), 26 juillet 1880.

---

[1] La Présidence de l'Académie pour l'année 1886, est ainsi composée :
Président honoraire : Sa Majesté le Roi Humbert Ier;
Président comte palatin : M. André Busiri, architecte;
Vice-Président : M. César Mariani, peintre ;
Ex-Président : M. François Fabi-Altini, sculpteur;
Secrétaire du conseil : M. Saro Zagari, sculpteur;
Econome : M. Jean Anderlini ;
Secrétaire de l'Académie : M. Quirino Leoni.

ARTS SECONDAIRES.

MM. Alexandre Castelli, de Rome, élu le 22 novembre 1874 (*paysagiste*).
Louis Cerroni, de Rome, 12 juillet 1875 (*graveur*).
Charles Lindemann, de Carlsruhe, 30 décembre 1878 (*paysagiste*).
Alexandre Mantovani, de Ferrare, 9 août 1879 (*paysagiste*).

Académiciens non résidants.

MM. Jean-Baptiste Biscarra, de Turin, élu en 1836.
Joseph Diotti, de Casalmaggiore, 28 décembre 1844.
Dieudonné Malatesta, de Modène, 27 février 1850.
Louis Mussini, de Sienne, 29 janvier 1858.
François-Joseph Navez, de Bruxelles, 29 janvier 1858.
Frédéric De Madrazo (Espagne), 26 février 1858.
Robert Fleury (France), 23 novembre 1866.
Sylvestre Valeri, de Rome, 6 juillet 1871.
Etienne Ussi, de Florence, 6 juillet 1871.
Jules Lenepveu, d'Angers, 13 décembre 1873.
Jean-Louis Meissonnier (France), 22 juillet 1875.
Jean-Léon Gérôme (France), 12 juillet 1875.
Alexandre Cabanel (France), 30 décembre 1878.
Joseph Isola, de Gênes, 30 décembre 1878.
Joseph Bertini, de Milan, 30 décembre 1878.
F. Leighton (Angleterre), 30 décembre 1878.
J.-E. Millais (Angleterre), 30 décembre 1878.
Nicolas Barabino, de Gênes, 8 août 1879.
Louis Cabat, de Paris, 9 août 1879.
Gustave Müller, de Hildbourghausen (Prusse), 26 juillet 1880.

ARTS SECONDAIRES.

MM. Louis Henriquel (France), élu le 29 janvier 1858 (*graveur*).
Carelli, de Naples, 29 novembre 1866 (*paysagiste*).

MM. Edouard Mandel, de Berlin, 22 novembre 1874 (*graveur*).
Gustave Bonaini, de Livourne, 6 juillet 1880 (*graveur*).



CLASSE DE SCULPTURE.

Académiciens résidants.

MM. Louis Amici, de Rome, élu le 27 avril 1866.
Saro Zagari, de Messine, 25 mai 1868.
Rodolphe Rogers, de New-York, 12 février 1873.
Jean Anderlini, de Rome, élu le 12 février 1873.
Edouard Müller de Hildbourghausen (Prusse), 13 décembre 1874.
François Fabi-Altini, de Fabriano, 15 juin 1874.
Nicolas Papotti-Cantalamessa, d'Ascoli-Piceno, 30 novembre 1877.
Etienne Galletti, de Cento, 30 novembre 1877.
Louis Guglielmi, de Rome, 30 novembre 1877.
Alphonse Balzico, de Naples, 28 novembre 1878.
Jules Monteverde, de Ristagno (Acqui), 24 décembre 1882

Académiciens non résidants.

MM. Ferdinand Pelliccia, de Carrare, élu le 21 mai 1852.
Louis Ferrari, de Venise, 21 mai 1852.
Ernest Haenel (Dresde), 26 mars 1858.
Emile Santarelli, de Florence, 26 mars 1858.
Henri-Philippe Lemaire (France), 26 mars 1858.
S. Varni, de Gênes, 27 avril 1866.
Thomas Solari, de Naples, 10 février 1873.
Pie Fedi, de Florence, 12 décembre 1873.
Charles Voss, de Cologne, 3 juin 1875.
Paul Dubois, de Nogent-sur-Seine, 1er mars 1877.
Hyppolite Moulin, de Paris, 1er mars 1877.
Jean Warrington-Wood, de Lancashire (Angleterre), 30 novembre 1877.
Titus Sarrochi, de Sienne, 26 juillet 1880.

MM. Vincent Vela, de Ligorneto (canton du Tessin), élu le 26 juillet 1880.
S. Salvini, de Livourne, 26 juillet 1880.
Edouard Boehm, de Vienne, 8 octobre 1880.
Albert Wolf, de Neustrelitz (Mecklembourg), 31 décembre 1882.
François Barzachi, de Milan, 31 décembre 1882.



CLASSE D'ARCHITECTURE.

Académiciens résidants.

MM. André Busiri, de Rome, élu le 25 février 1859.
François Azzurri, de Rome, 23 mai 1863.
Raphaël Francisi, de Rome, 7 décembre 1867.
G. Morichini, de Rome, 29 janvier 1869.
Jean Montiroli, de Spolète, 17 décembre 1869.
Thémistocle Marucchi, de Rome, 25 avril 1875.
P. Barilari, de Pesaro, 25 avril 1875.
Henri Guy, de Rome, 14 avril 1881.
Jacques Monaldi, de Rome, 14 avril 1881.
Dominique Jannetti, de Rome, 5 août 1883.

Académiciens non résidants.

MM. Frédéric De Wiedeking (Bavière), élu le 2 décembre 1837.
Thomas Laverton-Donaldson (Angleterre), 2 décembre 1837.
Robert Cockerel (Angleterre), 27 décembre 1842.
Achille Leclerc (France), 27 décembre 1842.
Charles Mosca (Piémont), 4 décembre 1853.
Albert Cavos, de Padoue, 4 décembre 1853.
Jacques Maraglia, de Padoue, 29 février 1856.
Pierre Valente, de Naples, 29 février 1856.
Lysandre Costangioglu (Grèce), 29 février 1856.
Auguste Caristie (France), 30 juillet 1858.
I. Hittorff, (France), 30 juillet 1858.

MM. Henri Marconi, de Rome, élu le 23 mai 1862.
Joseph Poggi, de Florence, 1er mars 1877.
Frédéric De Stach, de Gratz, 1er mars 1877.
Joseph Partini, de Lucques, 26 juillet 1880.
Antoine Negrin Caregaro, de Vicence, 8 octobre 1880.
Philippe Basile, de Palerme, 14 avril 1881



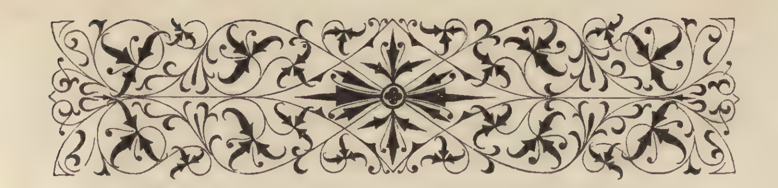
ACADÉMICIENS D'HONNEUR

Sa Majesté la Reine Marguerite.
MM. Jean Harford, architecte, élu le 25 mars 1817.
Guillaume Bernardt, architecte, 29 mars 1818.
Ernest Boz, peintre, 27 février 1820.
Guillaume Scrope, peintre, 16 avril 1820.
Jean Sanders, graveur, 27 février 1820.
E. F. Brandt, graveur, 22 mai 1825.
Georges Philips Nataniel, paysagiste, 22 mai 1825.
Antoine Tomba, architecte, 25 septembre 1825.
Jean Croni, architecte, 1er juin 1828.
Marquis J.-Luc Durazzo, 10 juillet 1828.
Elisabeth Rawlinson, peintre, 28 juin 1829.
Joseph Galeffi, paysagiste, 15 août 1829.
François Moniz Iavares, 19 janvier 1830.
Baron Conrad-Adolphe De Malzn, 18 janvier 1830.
Michel Calmon Du Pin Almeida, 18 mars 1830.
Abbé Vincent-Marie Heuberger, 24 mars 1831.
Ignace Zielinski, 1er avril 1831.
Princesse Hélène Gurski-Poninski, peintre, 15 mai 1835.
Jacques Millingen, 15 mars 1836.
Louis De Remy, 16 mars 1836.
Baron D. Martial Lopez, 28 novembre 1838.
Prince D. Marc-Antoine Borghese, 13 mars 1840.
Sulpice Boisserée, 10 janvier 1843.
Baron Alfred de Reumont, 17 mars 1843.
Marquis Hippolyte Spinola, 17 mars 1843.

MM. Auguste Kestner, élu le 18 mars 1843.
Comte Louis Brainer De Mello, 21 juillet 1843.
Georges Husson Da Camara, 21 juillet 1843.
I.-M. Thiele, 22 août 1845.
Louis Moreschi, 21 août 1846.
Duc De Saavedra de Rivas, 30 avril 1847.
Antoine Peretti, poète, 1850.
Comte Joseph Simonetti, 12 décembre 1850.
Prince D. Balthazar Boncompagni, 8 mars 1851.
Comte Emile Nieuweckerke, 27 février 1853.
S. Em. le cardinal Dominique Bartolini, 17 novembre 1824.
Jean-Baptiste De Rossi, 17 novembre 1854.
Louis-Napoléon Cittadella, 22 février 1856.
César Cantù, 14 septembre 1857.
Ferdinand Ranalli, 14 septembre.
Nicolas Monsen Mandelgren, 21 décembre 1861.
Jean-Charles Robinson, 17 janvier 1862.
Charles-Ludovic Visconti, 15 février 1866.
Comte Gibert Borromeo, sénateur, 12 juin 1868.
S. Em. le cardinal Charles Sacconi, 10 décembre 1869.
Joseph Cugnoni, 15 juillet 1873.
D. Pedro II, Empereur du Brésil, 1er mars 1877.
Abbé V. Fornari, 13 mars 1878.
Le Rév. P. Louis Tosti, abbé du Mont-Cassin, 17 novembre 1878.
Joseph De Spuches, prince de Galatz, 17 novembre 1878.
Thomas Vallauri, 17 novembre 1878.
César Guasti, 17 novembre 1878.
François Cerroti, 30 mai 1880.
Ferdinand Gregorovius, 10 juillet 1880.
Joseph Bozzo, 10 juillet 1880.
Tullius Massarani, sénateur, 10 juillet 1880.
R. Bonghi, sénateur, 8 octobre 1880.
Quirinus Leoni, secrétaire perpétuel de l'Académie de Saint-Luc, 8 octobre 1880.
Marc Minghetti, sénateur, 8 octobre 1880.
Comtesse Ersilie Caetani-Lovatelli, 30 décembre 1880.
Rév. P. Vincent Marchese, Dominicain, 30 décembre 1880.

MM. Rév. P. Albert Guglielmotti, Dominicain, élu le 30 décembre 1880.
Comtesse De Hoenthal Lady Paget, 21 janvier 1881.
Comte Alvise Zarzi, 7 avril 1881.
Mme la Princesse Mathilde Bonaparte, 25 juin 1881.
Le Dr Guide Baccelli, 22 décembre 1881.
Joseph Fiorelli, sénateur, 12 avril 1882.
Prince Gaëtan Filangeri, 12 avril 1882.
André Maffei, sénateur, 5 août 1882.
Louis Ferri, 5 août 1882.
Pierre Rosa, sénateur, 16 juin 1882.
Prince Placide Gabrielli, 16 juin 1883.
Mgr Vincent Tizzani, archevêque de Nisibi, 27 juillet 1883.
Amédée Roux, 27 juillet 1883.
Comte Alvise Zorzi, avril 1881.





CHAPITRE XIII

Académiciens *di merito* résidants. *Classe de peinture :* MM. François Podesti — Noël Carta — Pierre Gagliardi — César Mariani — Robert Bompiani — François Grandi — François Gay — Louis Fontana — Louis Seitz — Henri Siemiradzky — César Maccari.

M. François Podesti est le doyen des académiciens de Saint-Luc, et des peintres italiens en activité. Malgré le lourd fardeau de ses quatre-vingt-six ans, il s'éloigne rarement de son atelier, où on le trouve assidûment occupé à crayonner des cartons ou à brosser la toile.

Membre de l'Institut de France et des principales Académies artistiques et littéraires d'Europe, M. Podesti est un artiste d'une haute intelligence, d'un talent supérieur et d'une puissante érudition qui l'ont placé, sous un jour brillant, aux sommités de l'art italien. Dans son pays, il passe — et c'est de toute justice — pour un artiste complet, dont la brosse s'est prêtée à tous les genres. Peinture religieuse, histoire, genre, portrait, paysage, il a tout embrassé avec la même aisance. L'antiquité et le moderne, le sacré et le profane, l'Orient et l'Occident lui sont également familiers. De la toile de petite dimension, il passe à la grande peinture avec un égal entrain, le même succès. Doué d'une activité

prodigieuse et d'une inspiration intarissable, il a élevé le chiffre de ses compositions à plus de 300, sans compter 320 portraits à l'huile et 150 portraits ou têtes d'étude au pastel. Mais son habileté exceptionnelle repose spécialement dans la peinture à fresque. C'est ce genre difficile qui a cimenté la réputation attachée à son nom. A Rome, comme dans les autres villes d'Italie, la peinture à fresque était généralement abandonnée, bien que les fresques de la Villa Torlonia puissent encore attester que cette peinture n'était pas complètement désapprise. L'honneur de la relever était réservé à des artistes romains, tous académiciens de Saint-Luc, comme les Coghetti, les Consoni, les Capalti, et M. Podesti — pour ne mentionner que les meilleurs — ont, en effet, porté la peinture à fresque à une perfection qu'on ne peut qu'égaler. Si, à Rome, les fresques sont sorties de l'oubli auquel elles semblaient être condamnées, c'est uniquement à l'influence salutaire de ces artistes qu'il faut en savoir gré, influence dont M. Podesti peut à juste raison s'arroger une bonne part.

Né en 1801, à Ancône, M. Podesti se fit remarquer, bien jeune encore, par des dispositions extraordinaires pour l'étude des beaux-arts. A peine âgé de quinze ans, orphelin de père et de mère, il quitta sa ville natale pour venir s'inscrire, à Rome, parmi les élèves de l'Académie de Saint-Luc. Ses progrès furent si rapides, qu'en moins de trois ans passés dans l'atelier de Camuccini, il peignait d'après nature et reproduisait les chefs-d'œuvre de la grande école avec une rare fidélité et une extrême finesse de touche. Après avoir remporté le prix Canova par son *Gladiateur blessé*, il parcourut *son* Italie, pour compléter ses études, se familiariser davantage avec la vraie beauté et la mieux contempler dans les chefs-d'œuvre de la peinture italienne. Enfin, à vingt ans, il signa ses premières toiles : *Françoise de Rimini — Dante et Virgile à l'Enfer*, dont le divin poète lui fournit l'inspiration — *L'Assomption de la Vierge — Les brigands de Sonnino* et la *Mort d'Ethéocle et de Polinice*, que lui inspira la tragédie d'Alfieri.

Sans attester encore l'originalité de la nature de l'ar-

tiste et la solidité de son instruction, ces premiers tableaux ne furent pas moins une brillante manifestation de son immense talent, mis à jour par la correction du dessin, la délicatesse de la brosse et la puissance de l'expression. Derrière leurs qualités et leurs défauts, on sentit la forte gymnastique de l'école de l'Académie de Saint-Luc et les études sérieuses, profondes, bien conduites de l'atelier Camuccini, où, certes, l'on n'improvisait guère la peinture. *Dante et Virgile*, surtout, était une de ces compositions dramatiques, vivantes qui s'expliquent sans commentaires et produisent leur maximum d'effet à première vue. Ce tableau obtint, par conséquent, un succès mérité, et un riche amateur anglais s'empressa d'en faire l'acquisition.

L'accueil flatteur que la critique avait fait également à la composition représentant *Ethéocle et Polinice*, bien que traitée dans un cadre de petite dimension, engagea le jeune peintre à la reproduire sur une vaste toile, dont il fit ensuite présent à la municipalité d'Ancône, sa ville natale.

Au milieu de tous les éloges que lui attira ces premiers ouvrages, livrés au public, M. Podesti resta supérieur à lui-même. Il continua ses études avec la même passion de perfectionnement, cherchant toujours des voies nouvelles, visitant successivement Bologne, Florence, Parme, Milan, Venise, afin de former sa palette à la manière de chacun des grands maîtres italiens ; et ce ne fut qu'après s'être assuré de ses propres forces qu'il opéra son retour à Rome, où il exécuta aussitôt, sur une toile de grande dimension, une composition remarquable représentant le *Martyre de Saint Laurent*. Ce tableau, que nous avons admiré dans l'église cathédrale d'Ancône, où M. Podesti a exécuté de nombreuses fresques justement appréciées, promit alors un fin coloriste et un dessinateur sérieux.

A partir de cette époque, la brosse de cet artiste n'a pas eu un instant d'arrêt. Naguère encore, le vieillard octogénaire achevait quatre fresques colossales exécutées dans l'église du Saint-Sacrement, à Ancône. Petites et grandes toiles, immenses cartons, portraits brossés en quelques séances, se succèdent sous son pinceau avec une rapidité

étonnante. Il passe d'un sujet à l'autre avec une facilité prodigieuse, ne se traînant jamais, toujours vif, brillant, varié, fécond. On a trouvé sur ses chevalets, et en même temps, trois sujets de diverse nature : tableau religieux, composition historique et scènes mythologiques, où l'inspiration de l'artiste n'a jamais été prise en défaut. Qu'on en juge, d'ailleurs, par cette série de travaux opérés en moins de vingt ans : *Le dernier jour d'Herculanum*, ouvrage d'une puissante haleine, qui a été détruit par l'humidité, et dont il ne reste plus qu'une copie imparfaite, exécutée par un élève de M. Podesti ; — une *Piété*, groupe de six figures de grandeur naturelle, que l'on voit à Ancône, dans les salons du marquis Del Monte ; — la *Mort de Sainte Dorothée*, grand tableau d'autel pour une église de Cracovie ; — *Giotto et Dante*, toile qui figure, aujourd'hui, dans la collection d'un amateur français ; — une savante composition historique représentant *Osostros*, le héros de Zante, qui, blessé à mort, pendant l'insurrection grecque de 1821, écrit une lettre à sa mère avec son propre sang ; ce tableau, dont il n'a été fait qu'une seule copie, de petite dimension, a passé la Manche ; — *Le Corsaire*, une *Bacchante*, *Bersabée*, une vieille pénitente, un *Saint Jean*, tout enfant, qui se détache sur le fond d'un joli paysage remplissant le cadre et servant, pour ainsi dire, de repoussoir ; — l'*Intérieur de son atelier*, où l'auteur s'est surpris lui-même pendant qu'il était en train de brosser la toile ; — *L'atelier de Raphaël*, composition pleine d'originalité et de brio qui représente l'Urbinate en train de peindre la Madone de Saint-Luc, la Fornarina lui servant de modèle, pendant que Mgr Bembo et Bussolante, le commettant, entrent dans l'atelier, pour visiter l'artiste ; l'admiration que cette toile suscita, à l'Exposition Brera, prit les proportions d'un événement ; — *Tasse déclamant sa Jérusalem devant la cour de Ferrare*, toile remarquable, que l'on admire dans la galerie Torlonia, et qui, par la distribution savante des personnages, la richesse des costumes, le coloris brillant, mit sous un jour encore plus lumineux la largeur vivante et pittoresque d'une brosse à laquelle il n'était plus possible,

désormais, de refuser la fougue et la puissance; M. Podesti fit plus tard deux reproductions de cet ouvrage — une pour le prince de Galitzin, et l'autre pour le comte Paul Tosi de Brescia — dans lesquelles il apporta de notables variations. Après ce dernier ouvrage, M. Podesti n'hésita plus à obéir à ses amis qui, depuis longtemps déjà, l'invitaient à faire mordre la chaux. Ses premiers pas dans le champ de la fresque eurent un succès au-dessus de toute attente: c'était la décoration d'un salon de la villa Torlonia. M. Podesti s'inspira d'un sujet mythologique, l'*Histoire de Bacchus*, qu'il traita en vingt-quatre tableaux. Ces fresques furent suivies de trois autres d'égale importance: l'*Histoire de Psyché*, dans une salle du palais Busca, à Milan; la décoration de la galerie principale du palais Torlonia, à Rome, sur ce thème mythologique: *Gesta deorum;* et, dans un autre salon du même palais, le *Mythe de Diane et de ses nymphes*, avec leurs chasses et leurs exercices gymnastiques.

Tous ces travaux avaient été exécutés en 1840, y compris ses fameux *Mendiants*, qui furent détruits par l'incendie de la douane de Hambourg, et dont il ne reste qu'une copie, de petite dimension, exécutée pour le roi de Naples. A partir de cette époque, commence une nouvelle série de travaux où figurent des toiles remarquables qui mirent le sceau à la réputation de l'artiste romain. Ce fut d'abord *Une Journée du Décaméron*, dont une reproduction se trouve aujourd'hui dans la galerie d'un riche amateur de Trévise; puis, l'*Enlèvement de Proserpine*, l'*Enlèvement d'Europe*, l'*Ange de la Justice* pour l'Académie du Mexique, la *Toilette de Vénus*, le *Jugement de Pâris*, et le *Martyre de Saint Etienne*, grand tableau d'autel qui décore une chapelle de la basilique de Saint-Paul hors les murs.

Viennent ensuite ses deux principales toiles: le *Jugement de Salomon*, composition supérieurement mouvementée, qui valut à l'auteur l'amitié du roi Charles-Albert, pour qui ce tableau avait été exécuté, et le *Serment des Ancônitains*, jurant de défendre jusqu'à la dernière goutte de leur sang la ville d'Ancône, assiégée par l'armée de Frédéric Barberousse. Cet ouvrage, deux fois couronné, à

Paris et à Londres, se trouve aujourd'hui à l'hôtel de ville d'Ancône, et passe pour une des meilleures peintures qu'ait produites le pinceau du XIXe siècle.

A cette série, viennent encore s'ajouter deux peintures à fresque, la *Naissance de Vénus* et la *Danse des Heures* guidée par le Temps, sous la figure d'un génie, qui décorent deux autres salles du palais Busca, à Milan ; deux épisodes bibliques : *La fuite de Loth avec ses filles* et *David jouant de la harpe ; — Une visite de François Ier à l'atelier de Benvenuto Cellini;* ce tableau, qui se recommande par l'ordonnance des nombreux personnages du cortège royal, se trouve actuellement au palais du prince S. Antonino, à Naples ; — *Ludovico il Moro* examinant, en présence de prélats et de dames, l'ébauche de la *Cène* de Léonard de Vinci, toile fort appréciée, que M. Podesti exécuta pour le roi Ferdinand de Naples, et que l'on voit aujourd'hui au Palais Royal de cette ville ; — *Henri II, à son lit de mort, bénissant l'union de sa sœur Marguerite avec Emmanuel-Philibert*, exécuté pour la reine Christine de Savoie ; et, — nous en passons bien d'autres, — une *Psyché emportée au ciel par les Zéphirs*, tableau de petite dimension, mais d'une rare finesse de touche, dans lequel Psyché se présente avec une grâce charmante, sous une teinte quasi vaporeuse, et avec une suavité, dans les ombres, qui ajoute encore à son agrément.

Les peintures religieuses abondent également dans l'œuvre de cet artiste. Nous mentionnerons, entre autres, le *Martyre de Saint Sébastien*, dans une église de construction récente à Port-Maurice ; — *Le baptême de Saint Paul* et *Ananias qui rend la vue à l'apôtre*, excellentes fresques dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs ; et une *Vierge à l'enfant*, dans le style des peintres d'Ombrie du XVe siècle.

Citons encore la décoration de la salle dite de l'Immaculée Conception, au Vatican, que l'on trouve en sortant des Chambres de Raphaël. Bien que les immenses fresques qui revêtent les parois de cette salle passent pour l'œuvre principale de cet académicien de Saint-Luc, elles n'ont

pas obtenu, au même degré, les faveurs du public. Il faut reconnaître, toutefois, que l'artiste avait à surmonter de bien grandes difficultés, et la critique lui en a tenu compte.

Quand un artiste a rempli une longue carrière en produisant un œuvre aussi complet et aussi varié que celui de M. Podesti, la critique a devant elle un vaste champ à glaner. On a dit de Thorwaldsen qu'il cessa d'être maître quand il fut devenu producteur fécond. S'il nous est permis de nous exprimer de même au sujet de M. Podesti, nous nous empresserons d'ajouter que ces sortes de critiques ne s'adressent qu'aux artistes de talent qui font époque dans le siècle qui les a vus naître.

M. Noël Carta n'appartient plus, aujourd'hui, à la carrière militante des apôtres de l'art. Son âge très avancé ne lui permet de s'asseoir devant le chevalet qu'à de fort rares intervalles, moins pour exécuter un travail de quelque importance, que pour ne point renoncer absolument à ses goûts artistiques et à la satisfaction de brosser la toile. Aussi, n'avons-nous à glaner dans cet atelier que des ébauches d'étude et des cartons rappelant des tableaux dont la date est déjà bien loin de nous. Nous nous bornerons donc à une simple mention de ses ouvrages qui, à raison de l'école qu'il s'est obstiné à suivre, n'ont point, d'ailleurs, le prix intrinsèque que réclament les exigences des goûts artistiques de notre époque.

Citons, avant tout, deux fresques exécutées dans la basilique de Saint-Paul hors les murs. La première représente *Saint Paul se déclarant citoyen romain.* La seconde a pour sujet un des miracles accomplis par Saint Paul, pendant les années de sa prédication. On y voit Saint Paul présentant au peuple un enfant qui, trop attentif aux paroles de l'Apôtre, s'est laissé tomber d'une fenêtre, sans se faire aucun mal. Ces deux fresques ne s'éloignent pas trop des conditions voulues pour une bonne tonalité.

Parmi les tableaux de chevalet, dont quelques-uns — une *Sainte Famille,* entre autres, dans l'église de la Madone des Anges, à Naples — ne sont pas dépourvus de mérite,

au point de vue de l'ordonnance, figurent en première ligne deux toiles qui obtinrent la faveur de Ferdinand II, roi de Naples, et qui appartiennent aujourd'hui au musée de Capodimonte : le premier nous fait assister aux derniers moments d'*Atala*, à qui le P. Aubry administre l'Extrême-onction ; l'autre représente l'héroïne de Chateaubriand portée au tombeau. Viennent ensuite : un *Saint François de Paule*, grand tableau d'autel, dans l'église de Saint-François de Paule à Naples, et l'*Extase du Bienheureux Nicolas des Lombards*, peintures qui lui furent commises par François Ier, roi de Naples, mais dont le dessin suffisamment correct n'a pas racheté, cependant, le manque d'inspiration, l'ordonnance vulgaire et la froideur du coloris une *Sainte Rosalie portée au ciel par les anges*, toile de grande dimension, mais également froide de coloris, que l'on voit dans la petite église de Sainte-Marie d'Istrie, à Rome ; — un tableau qui fut commandé à l'artiste par la reine de Sardaigne et qui a pour sujet imposé Edouard de Savoie ranimant le courage de ses officiers en leur montrant son étendard ; — les *Martyrs du Japon*, que l'on voit au Vatican, en sortant de la salle de l'Immaculée Conception ; — enfin, les *Trois Grâces* entourées de petits amours, qui décorent la voûte de la salle dite des *Femmes illustres*, au palais Torlonia, et la décoration du grand salon de la villa Torlonia, à Rome. Ces ouvrages sont de bonne apparence, quant au travail de l'invention ; mais ce mérite est amoindri par le *faire* conventionnel dont cet académicien de Saint-Luc n'a jamais consenti à se départir.

M. Pierre Gagliardi. — Depuis plusieurs années, le nom de cet artiste est généralement connu à l'étranger. Comme MM. Podesti et Consoni, il a acquis par ses œuvres, exécutées dans des nombreux monuments publics, une notoriété qui a passé la frontière. Quel est le touriste, le pèlerin, l'artiste, qui, après être entré dans l'église de Saint-Augustin, à Rome, pour connaître le fameux *Isaïe* de Raphaël, ou pour s'agenouiller devant le sanctuaire de la Madone miraculeuse de *Sant'Agostino*, soit sorti de ce temple sans avoir

remarqué les fresques qui en ornent la grande nef? Après avoir donné libre cours à sa contemplation devant l'admirable peinture de Sanzio — cette œuvre grandiose, dans laquelle le plus gracieux des peintres atteint presque à la sublimité du style de Michel-Ange, et dont le fils de l'Espagnolet se plaisait à dire: « J'avoue que je restai surpris en « la voyant, et qu'à la grandeur du style, à la hardiesse et à « la liberté du dessin, je l'aurais jugée de Michel-Ange » — il ne sera certes pas resté insensible devant les prophètes qui ornent les piliers de l'église et qui continuent une décoration commencée, pour ainsi dire, par l'Urbinate. Ces prophètes se recommandent, en effet, moins par l'ampleur du style et l'expression, que par une imitation nettement accusée de la fresque de Sanzio. Promenant ensuite ses regards sur la voûte, le visiteur n'aura pas manqué de s'arrêter devant une série de tableaux qui décorent la frise de la grande nef et où sont représentés les faits principaux de l'histoire de la Vierge. Enfin, il aura admiré la superbe décoration de l'abside de ce temple où l'artiste a représenté la scène biblique de la chute du premier homme dans le Paradis terrestre, composition à la fois originale et savante, que les critiques le plus sévères ont estimée supérieure aux précédentes. Toutes ces peintures sont l'œuvre de M. Gagliardi.

Cet artiste, qui s'est appliqué, comme M. Consoni, à faire revivre dans ses ouvrages la grande peinture romaine du XVe siècle, s'était déjà fait connaître par des peintures décoratives remarquables, exécutées dans l'église *de' Schiavoni*, à Rome, où figure, en première ligne, une fresque d'une importance sans pareille: le *Crucifiement du Sauveur*. Cette fresque est la représentation la plus saisissante qu'on ait jamais faite du drame sanglant qui se déroula sur les hauteurs du Golgotha. Il n'est pas d'orateur ou de poète qui, dans un mouvement passionné d'éloquence ou de lyrisme, soit arrivé à cet accent de vérité, en décrivant cette scène lugubre. Aussi la peinture de M. Gagliardi s'empare-t-elle puissamment de l'observateur; elle pénètre au fond

de son âme; elle le rive, pour ainsi dire, au pied de cette croix sur laquelle expire le Rédempteur.

Tous ceux qui ont admiré le *Spasimo* de Raphaël, au Musée de Madrid, cette composition sublime, la plus émouvante et la plus pathétique de l'Urbinate, ont éprouvé devant le *Crucifiement* de M. Gagliardi une émotion tout aussi intime, tout aussi saisissante. — Sur le Golgotha, entre deux larrons, s'élève la croix sur laquelle expire l'Homme-Dieu. *Consummatum est!* Les ténèbres enveloppent de leurs sombres vapeurs la cîme de la montagne; à peine permettent-elles de distinguer le paysage, qui se déroule dans le lointain, et la silhouette des deux larrons, dont l'un d'eux se démène sur l'instrument du supplice. Seule, la victime divine apparaît sous un jour lumineux, dont les reflets éclatants éclairent les visages sinistres des bourreaux terrifiés. C'est que les cieux sont entr'ouverts: un arc aux couleurs irisées entoure ce jet de lumière et des anges à genoux pleurent la mort du Fils de Dieu. Au pied de la croix, Marie et les saintes femmes assistent désolées à ce cruel sacrifice, au milieu des soldats. Et, dans les premiers plans, à droite et à gauche du tableau, une foule saisie d'épouvante — femmes, vieillards, enfants — qui reconnaît, enfin, que Celui qui expire est vraiment le Fils de Dieu.

Telles sont, à grands traits, les lignes principales qui dessinent cette œuvre sublime, car nous renonçons à la décrire: elle doit être vue pour être comprise. C'est assurément dans cette conception, un trait de génie de l'artiste, que se révèlent les éminentes qualités de M. Gagliardi. Puissance de sentiment, accent religieux, force et originalité de l'invention, vérité des personnages — tous grands comme nature — variété des groupes, perfection du dessin, grand caractère de la draperie, naturel des poses et des raccourcis, coloris aussi brillant qu'harmonieux, tout s'y trouve réuni... Mais, à quoi bon insister davantage sur les qualités de cette peinture: les artistes de la métropole, abstraction faite de parti ou d'école, en ont proclamé à l'envi le mérite exceptionnel.

Après cet ouvrage, M. Gagliardi n'a pas faibli; mais il

n'a certes pas grandi. Bien que l'*Adoration des Mages*, qu'on trouve encore dans cette église, soit un ouvrage de grande haleine, elle est bien loin de produire sur l'observateur l'impression puissante que fait éprouver la scène du Golgotha. Cette fresque, cependant, de même dimension que la précédente, n'en est pas moins une œuvre de premier ordre, qui se recommande par l'ampleur de l'ordonnance, la force et l'éclat du coloris, l'harmonie des lignes générales et la beauté des types.

Nous préférons à cette composition le *Couronnement d'épines*, une des deux fresques qui décorent la seconde chapelle que l'on trouve, à gauche, en entrant dans cette église. A notre avis, outre la grande vérité de la scène traitée par l'artiste, l'excellence de cette fresque réside principalement dans la force de l'expression. — Au milieu du prétoire, dont les grandes lignes architectoniques occupent le fond du tableau, le Christ, les mains liées par une corde serrée autour des poignets, subit le supplice du couronnement d'épines. Il est assis de trois quarts ; sa tête, légèrement penchée, cède sous l'effort de deux bourreaux s'acharnant sur la victime. L'un d'eux, de ses mains protégées par des gantelets de fer, presse avec force sur la couronne d'épines qui s'enfonce péniblement dans le crâne tout ruisselant de sang ; l'autre, debout, au premier plan et tourné vers le fond, enfonce à son tour, à grands coups de hampe de sa pique, l'instrument de torture. Le Christ reste néanmoins immobile. Son noble visage est crispé par la douleur : exsangue, les lèvres entr'ouvertes, les yeux à demi fermés, affaissé, presque agonisant, il serait difficile de donner à un corps d'homme plus de défaillance et de langueur. Cependant, malgré l'intensité de la douleur, cette défaillance est sans faiblesse : c'est celle d'un Dieu.

Le mérite principal de cette composition est dans cette sublime figure, véritable sujet du tableau et sur laquelle se concentre toute l'attention. Enfin, la solidité du faire, la franchise du relief, un accent de naturalisme bien compris dans la facture du nu, recommandent à plusieurs titres cette excellente peinture.

Ces fresques — auxquelles nous pourrions ajouter encore celle qui représente *Jésus au Jardin des Oliviers*, dans la même chapelle, en face du *Couronnement d'épines* — doivent être considérées comme la partie la plus importante de l'œuvre de M. Gagliardi. Nous n'en connaissons point d'autres capables de donner une idée plus haute et plus complète de sa composition savante, de son style élevé, grandiose, de sa vigoureuse expression et de toutes les qualités qui font de lui un coloriste de premier ordre.

Le reste de la décoration de l'église *de' Schiavoni* n'offre pas un moindre intérêt. La décoration de la voûte, principalement, est une œuvre d'art appréciée. Elle consiste en un grand tableau sur un sujet mystique, une espèce d'apothéose dans le ciel, peuplé de saints, d'anges et d'archanges. Si nous avions une critique à formuler sur cette décoration, nous dirions qu'elle pèche par trop de richesse d'ornements, dans la partie qui encadre le tableau. Cette immense cimaise nous semble détourner l'attention, plus qu'il ne convient, de la peinture principale.

Il nous resterait, maintenant, à décrire les peintures murales qui décorent l'église de Saint-Augustin ; mais cet examen nous entraînerait trop loin. Ces peintures consistent — nous l'avons dit plus haut — dans les prophètes peints sur les piliers et dans les fresques exécutées, à guise de frise, au-dessus des arcs de la grande nef. Les divers sujets de ces fresques, au nombre de douze, ont été puisés dans la vie de la Vierge. On aime à s'arrêter de préférence devant la *Présentation au temple*, la *Visitation*, *Jésus au milieu des docteurs*, le *Mariage de saint Joseph* et, surtout, devant la *Fuite en Egypte*, où l'on voit saint Joseph donnant la main à la Vierge qu'il précède de quelques pas, lui frayant ainsi le chemin à travers les rochers brûlants de ces chaudes contrées. La tonalité de cette fresque est toute orientale. Le soleil plombe sur ces arides campagnes, où l'on aperçoit à peine quelques arbres dans le lointain. Mais la Vierge et l'Enfant Jésus n'ont point à souffrir de ses feux : deux anges voltigent au-dessus de leur tête, tenant entre leurs mains un soyeux vélarium, qui flotte au

caprice d'un léger zéphir. Cette composition, un peu fantaisiste, ne manque pas de charme. Il est regrettable, néanmoins, que ces tableaux soient si peu éclairés : l'église manquant de jour, les détails disparaissent dans une pénombre malencontreuse qui ne permet pas de saisir tout l'effet de ces peintures.

Là ne s'arrête point l'énumération des peintures murales de cet académicien de Saint-Luc. On cite encore, comme très bonnes fresques, les deux tableaux qui commencent la vie de Saint Paul, dans la basilique de Saint-Paul hors les murs : le premier représente Paul, le jeune persécuteur des chrétiens, qui assiste avec satisfaction au martyre de Saint Etienne ; le second nous montre la conversion de Saint Paul ; — la décoration de la voûte du grand salon de la Villa Ludovisi, à Rome, laquelle retrace deux épisodes mémorables du pontificat de Grégoire XIII : la réforme du Calendrier et la réception de l'Ambassade japonaise ; — et le *Martyre de Sainte Agnès*, dans l'église de Sainte-Agnès hors les murs, bonne peinture que le salpêtre a malheureusement fort détériorée.

N'oublions pas, enfin, les peintures décoratives de l'église de l'Esprit-Saint *de' Napoletani*, à Rome : l'*Esprit Saint couronné par les Séraphins et adoré par les Anges*, sur la façade ; la *Descente de l'Esprit Saint*, au dessus du maître-autel ; le *Christ en croix*, dans la chapelle de droite, et les *Evangélistes*, dans les lunettes de la coupole.

Quant aux nombreuses toiles brossées par cet artiste, la plupart de grands tableaux d'autel, elles sont répandues en Italie, en Amérique, à Boston, à Montevideo, au Chili, en Irlande, en France, en Espagne, et, principalement, dans l'île de Malte.

César Mariani a débuté dans la carrière artistique par une série de tableaux de genre dont le succès légitima les hautes espérances que Thomas Minardi, son maître, avait conçues de son talent. Ce n'étaient que des scènes villageoises, des souvenirs champêtres, des épisodes vulgaires de la vie rustique ; mais ces petites toiles étaient

empreintes d'un cachet d'originalité frappant. Ces sortes de compositions se succédèrent, pendant plusieurs années, dans l'atelier de cet artiste. En 1865, cependant, une occasion propice vint permettre au pinceau de M. Mariani d'aborder les vastes sujets qui réclament, en guise de toile, des voûtes majestueuses ou des parois monumentales; et, de prime saut, cet académicien de Saint-Luc devint un *affreschista* distingué.

C'est à Rome, dans plusieurs églises et chapelles, que l'on peut admirer ses principales fresques. Les plus remarquables sont celles qui décorent les sanctuaires de Sainte-Marie *in Monticelli*, de Sainte-Lucie *del Gonfalone*, de Notre-Dame de Lorette (Forum de Trajan), de Saint-Sauveur *in Onda*, de Saint-Etienne *del Cacco*, et de Sainte-Marie *in Aquiro*.

A Sainte-Marie *in Monticelli*, — jolie petite église, aussi ancienne que riche, et récemment restaurée par M. François Azzurri, — le pinceau de M. Mariani a créé sur la voûte de la grande nef un vaste poème. L'inspiration en est élevée, et il suffit d'y arrêter le regard pour que l'âme soit transportée aux temps héroïques que nous a éloquemment tracés le stylet biblique. M. Mariani est poète dans sa peinture: son pinceau chante, et il a chanté Abigaïl, Judith, Esther, Bersabée, Débora et Jahel, ces grandes héroïnes de l'Ancien Testament. *Moïse* devant le buisson ardent, et le *Songe de Jacob* complètent ces magnifiques peintures.

A Sainte-Marie *in Aquiro* (des jeux dits *Equiria*, qui avaient lieu anciennement dans cet endroit), les fresques qui décorent la voûte, la coupole et les pilastres, et qui représentent des Prophètes, des Evangélistes, des Sybilles et des Docteurs, sont dues au pinceau de M. Mariani. C'est toujours sa grande manière: pensée profonde, sentiment élevé, goût irréprochable, dessin correct et coloris chaud, qui nous présente ses figures ascétiques dépouillées de la froideur conventionnelle que l'on rencontre trop souvent dans les ouvrages des peintres ascétiques.

Les mêmes qualités se retrouvent dans le tableau de

Saint Jérôme Emiliani, vaste toile que l'on voit au-dessus de l'autel de la grande chapelle à gauche de l'abside de cette église, et que la critique a estimée une œuvre irréprochable.

A Sainte-Lucie *del Gonfalone*, M. Mariani a éloquemment tracé l'histoire touchante de la confrérie, dite *del Gonfalone*, dont l'héroïque charité sut mille fois briser les chaînes de l'esclavage que les islamites faisaient peser sur les chrétiens. Le sujet était vaste. L'artiste y a puisé à pleines mains, et sa puissante imagination en a créé un poème épique, dans lequel les héros apparaissent dans toute leur grandeur.

Pendant que M. Mariani exécutait les dernières peintures que nous venons de mentionner, un éminent architecte romain, M. Luc Carimini, achevait de remarquables travaux de restauration dans l'église de Notre-Dame de Lorette, au Forum de Trajan. Ce sanctuaire, commencé par Antoine de San Gallo, qui en dirigea la construction jusqu'à la corniche de l'ordre intérieur aussi bien qu'extérieur, et continué par Jacques Del Duca, qui en éleva la coupole, sur les mêmes dessins, avait subi de nombreuses variations. Les ornements architectoniques dont Jacques Del Duca avait décoré l'intérieur de la coupole, faisaient un contraste singulier avec la pureté et la majesté du style de San Gallo. C'étaient, en effet, des stucs dorés, représentant les emblèmes de la Vierge, le platane, le palmier, l'olivier, la rose, etc., dont la facture est, généralement, pesante et d'un goût que l'art vrai a qualifié de dépravé. L'intérieur de l'église présentait également un ensemble de décorations disparates, qui rappelaient les plus mauvais jours de la période baroque. C'est pourquoi la Confraternité des Boulangers, propriétaire de ce sanctuaire, eut l'heureuse pensée de faire réduire et décorer l'ensemble de l'édifice, dans le style de San Gallo, et elle en confia le soin difficile à M. Carimini. L'habileté dont fit preuve l'architecte romain fut à la hauteur de la tâche ardue qu'il avait assumée. Après les premiers travaux de consolidation des murs principaux, qu'il reprit en partie aux fondements, il opéra la trans-

formation de la coupole, à l'intérieur, et il substitua à l'ordre que les mutilations baroques des corniches avaient abâtardi, le magnifique ordre corinthien, en marbre blanc avec piédestaux de marbres polychromes, que l'on voit aujourd'hui et qui passe pour l'expression la mieux réussie du sentiment dont San Gallo animait le style de ses conceptions architectoniques. Afin de mettre en harmonie cette décoration avec le couronnement de l'ordre, M. Carimini dut modifier totalement la partie ornementale de l'entablement existant, dont les motifs se présentent aussi variés que délicats. Au-dessus de cette zone somptueuse s'élève l'attique, de forme octogonale, au sommet duquel l'artiste a développé une élégante corniche qui sert d'imposte à la coupole. Enfin, dans les arcades latérales, ont été placées, suivant la disposition symétrique que l'on trouve habituellement dans les églises de Rome, les deux *Cantorie*, en marbre blanc, que M. Carimini a modelées et sculptées lui-même.

Pour compléter la décoration de ce sanctuaire, ainsi magistralement restauré, M. Carimini avait besoin d'un pinceau habile, et il porta sa préférence sur M. Mariani, qui exécuta, dans l'attique, quatre grandes fresques : l'*Annonciation de la Vierge*, le *Christ porté au tombeau*, l'*Adoration des bergers* et la *Fuite en Egypte*. Les peintures de la coupole, purement décoratives, sont disposées avec une élégante symétrie entre les nervures de stuc en relief : ce sont des Prophètes, des Sybilles, des Docteurs, les Saints de la famille de la Vierge et des Anges portant, dans leurs mains, les emblèmes de la Madone. Enfin, dans la chapelle du Crucifix, dont la décoration architectonique imaginée par M. Carimini est une œuvre hors de pair pour la richesse, la variété et l'élégance des ornements, M. Mariani a créé une série de petits tableaux d'une rare finesse de dessin, mais laissant percer, malheureusement, la froideur du sentiment qui les a inspirés. Cette observation ne concerne point les deux figures de l'apôtre saint Jean et de Marie-Madeleine, qui décorent les panneaux latéraux de la chapelle ; mais elle est très frappante dans les trois

tableaux de la calotte, représentant la *Résurrection du Sauveur*, *Jésus au Jardin des Oliviers* et l'*Apparition de Jésus aux Saintes Femmes.* C'est là l'unique critique que l'on puisse, selon nous, formuler sur ces peintures de M. Mariani, dont le pinceau a su se mettre en parfaite harmonie avec le crayon savant de M. Carimini.

Quelque temps après, M. Carimini achevait des travaux de restauration non moins importants dans l'église du Saint-Sauveur *in Onda*, que l'on trouve dans le voisinage du pont Sixte, à Rome. Ce sanctuaire, qui remonte à une haute antiquité, avait été tellement transformé par une suite de restaurations datant d'époques diverses, qu'il ne conservait plus rien de sa première origine. Des pilastres quadrangulaires en maçonnerie, une voûte, dite *camera canna*, revêtue d'une couche de plâtre, et, dans l'abside, un grand soleil en stuc, au centre duquel se trouvait un tableau représentant la Reine des Apôtres, constituaient son unique ornementation,

Le premier soin de M. Carimini, avant de mettre la main aux travaux, fut de sonder les pilastres. La forme basilicale de cette église avait fait naître en lui la pensée que cette masse de mortier pouvait bien receler des colonnes. L'éminent architecte avait été bien inspiré : la pioche mit à découvert, dans chaque pilastre, une colonne avec son chapiteau. C'était là l'unique vestige du temple primitif, et l'architecte n'avait plus qu'à démolir pour réédifier. Il éleva de trois mètres le niveau de l'église et substitua à la voûte de plâtre un riche plafond en bois doré, orné d'élégantes ciselures et de gracieux caissons ; il redonna à l'abside sa forme primitive, en régularisant les pilastres de l'extrémité des entre-colonnements ; il fit construire, sur ses dessins, le maître-autel, isolé, avec un tabernacle supporté par des colonnes polychromes ; il modifia les corniches de l'ordre des colonnes et éleva un deuxième ordre, décoré de pilastres composites et couronné par une corniche analogue, qui supporte le plafond. Cette série de travaux transforma totalement cette église, que la critique impartiale a estimée une des constructions le mieux réussies qui aient vu le jour, à

Rome, durant ces dernières années. Sans avoir des dimensions grandioses, cet édifice revêt ce caractère monumental qui plonge l'âme dans le recueillement, et que le style classique peut seul imprimer quand il est savamment appliqué.

Pour le reste de la décoration, M. Carimini voulut s'assurer, cette fois encore, le concours de M. Mariani, qui peignit à fresque, dans la même chapelle de la Vierge, quatre grands tableaux historiques et une série de demi-figures, dans l'abside [1].

Enfin, les fresques de M. Mariani, dans l'église de Saint-Etienne *del Caco*, dont il décora la coupole, dans le sanctuaire de Sainte-Marie *in Auxilium* (près de Spolète), à la basilique de Saint-Laurent hors-les-murs, où il peignit deux fresques : le *Martyre et la Sépulture de Saint Etienne*, couronnent l'œuvre de cet excellent peintre dans ces vingt dernières années. Non seulement ces peintures réunissent à un même degré les qualités que nous avons signalées plus haut, mais quelques-unes, entre autres celles de la basilique de Saint Laurent, l'emportent sur les précédentes par la variété du coloris et la finesse du pinceau.

Il faudrait un volume pour étudier comme il convient l'œuvre considérable de M. Mariani, qui rappelle si fidèlement les fastes de la grande peinture italienne, tandis que nous n'avons fait qu'indiquer les principaux ouvrages, pour ne pas sortir de notre cadre. Nous tenons cependant à mettre encore en relief les superbes fresques dont M. Mariani a décoré la grande salle du nouveau palais du Ministère des Finances. Ces peintures ont mis le sceau à la réputation de l'artiste romain, qui, dans ce travail, s'est inspiré à cette pensée patriotique: l'Unité italienne par l'œuvre de ses grands hommes.

Au centre de la voûte de cette pièce, apparaît, dans une majestueuse beauté, la figure de l'Italie. Assise sur un trône d'or, inondé de lumière, elle voit s'agiter autour d'elle de

---

[1] Les autres peintures décoratives de la calotte et de l'attique de cette église sont dues au pinceau de M. Philippe Prosperi, et ne manquent pas de mérite.

nombreux Génies, aux allures les plus joyeuses. Leur sourire gracieux est un chant d'allégresse, rehaussée par les soyeux étendards qu'ils tiennent à la main, et qui flottent harmonieusement au caprice des vents éoliens. C'est une fête dans les sphères éthérées. L'Italie trône dans toute sa splendeur. Vêtue d'un riche manteau, la tête ceinte d'une couronne de laurier, elle tient de sa main droite une couronne, prête à la poser sur le front de ses enfants de prédilection, tandis que le geste de sa main gauche semble commander à l'Histoire, assise à ses côtés, de graver sur ses annales leurs noms glorieux. A ses pieds, se voient épars, comme autant de trophées de gloire, les recueils de ses poètes, les pinceaux et les ciseaux de ses artistes, les armes et les lauriers de ses guerriers, les livres et les instruments de ses savants, comme le télescope de Galilée, la boussole de Flavio Gioia, la pile de Volta, etc. Enfin, un magnifique lion, fier d'être le dépositaire jaloux de ces précieux trésors, complète cette scène.

Viennent ensuite quatre fresques dessinant de grandes loges, qui semblent s'élever, en forme de balcon, sur la corniche d'imposte de la voûte. C'est dans ces balcons, décorés de riches tentures, que l'artiste a mis en scène les personnalités les plus marquantes qui ont concouru à l'œuvre de l'unité de leur patrie. Celles-ci sont distribuées en quatre groupes distincts : les rois de la Maison de Savoie, les grands capitaines, les hommes d'Etat, les philosophes et les poètes.

Dans la première loge, M. Mariani a groupé avec maestria les figures historiques de la dynastie de Savoie : Charles-Albert, Victor-Emmanuel Ier, ayant à ses côtés le duc de Gênes, qui combattit vaillamment dans les premières guerres de l'Indépendance ; Emmanuel-Philibert, Eugène de Savoie et Amédée V, surnommé le Grand ; Christine de France et, enfin, Humbert Biancamano, qui, au xe siècle, gouverna, pour Rodolphe III de Bourgogne, le domaine de Nyon, et qui fut la souche de la dynastie.

La loge de droite est occupée par les grands capitaines italiens. Ce sont les André Doria, les François Ferruccio,

les Marc-Antoine Colonna, vainqueur de Lépante, les François Morosini, le doge fameux connu dans l'histoire de l'Italie sous le nom de Péloponèse; les Raymond Montecuccoli et les François De Marchi, surnommé le Vauban italien. La figure de Garibaldi complète ce groupe; elle fait pendant à celle du légendaire Jean de Procida.

Dans la loge de gauche, le pinceau de l'artiste a tracé le portrait des poètes et des philosophes qui forment les plus beaux fleurons de la couronne littéraire et artistique de l'Italie. C'est nommer Dante, Pétrarque, Arnaud de Brescia, Alfieri, Michel-Ange et Gioberti; ils s'étonneront, peut-être, de se trouver en compagnie de Mazzini, philosophe si l'on veut bien, mais dont les doctrines, véritable poison social, visent à la négation de toute autorité religieuse et politique.

Dans la quatrième loge, en face de celle des rois de Savoie, apparaissent, dans toute leur froide austérité, les hommes d'Etat italiens qui ont poussé, jusqu'au raffinement, la science de la diplomatie. Ce sont: Machiavel, appuyé sur son ouvrage *Del principe*; Alberico Gentile, le fondateur du droit international; l'audacieux Pier Capponi, Tanucci, Massimo D'Azeglio, Charles Farini et Camille Cavour.

A chacune de ces loges correspondent des groupes allégoriques, admirablement bien traités: *la Constance et la Justice*; — *Hercule soutenant la Victoire; — Minerve et Apollon; — la Liberté et la Prudence.* Enfin, aux angles de la voûte, sont représentées quatre Renommées, qui proclament aux populations de la Péninsule l'émancipation de la patrie.

Comme on le voit, on ne saurait imaginer une création artistique plus grandiose. L'artiste, plein de son sujet, l'a rendu avec un brio qui ne s'est pas un instant démenti. Le dessin toujours irréprochable, le coloris chaud et varié, la perspective rigoureusement observée, l'expression des figures en harmonie avec la pensée, les draperies disposées avec goût, sont autant de qualités qui échappent à toute critique et qui élèvent ces peintures à la hauteur de ce que le pinceau italien a créé de plus remarquable depuis le commencement de ce siècle.

En dehors de ces grandes compositions, M. Mariani, dans ses moments de loisir, a promené ses pinceaux sur la toile pour y créer des sujets de genre et des figures allégoriques, dont la plupart ont passé les mers. Nous citerons, pour terminer, la *Musique* et la *Comédie*, qui se trouvent aujourd'hui au théâtre de Santiago, *Apollon et Marsyas*, les *Pigeons voyageurs*, le *Marchand de masques*, *Les préparatifs du festin* et la *Joueuse aux astragales.*

M. Robert Bompiani est, avant tout, un peintre de genre, bien que son pinceau et sa palette aient donné des toiles historiques habilement traitées, comme une *Judith* qui figura avec succès à l'Exposition universelle. Cette *Judith* est, en effet, une bien saisissante peinture, qui a le mérite singulier de présenter d'une manière tout à fait rajeunie un vieux sujet, mille fois traité par les brosses de toutes les Ecoles. M. Bompiani a puisé l'inspiration de son tableau à une idée artistique absolument neuve: en vain, chercherait-on à y découvrir la moindre réminiscence de toute composition imaginée et exécutée avant lui. Ce n'est plus cette Judith qui affiche sur la toile des airs de triomphe ou qui fait pompe de formes plantureuses dans une pose plastique, vieux cliché des albums académiques; c'est la belle héroïne qui, après avoir tranché la tête d'Holopherne, éprouve *aussitôt* un sentiment d'horreur pour le sang qu'elle vient de verser. Cette expression, que l'esprit fort judicieux de l'artiste a finement observée, ne pouvait être mise en relief avec une vérité plus frappante. Ce front naguère si candide — afin de gagner la confiance de la victime — et maintenant assombri, ce regard troublé, ce coutelas jeté au hasard, cette main crispée, qui se hâte instinctivement d'essuyer le sang dont elle a pu être souillée, dévoilent aux yeux du visiteur cette première sensation de dégoût qui, aussitôt après le meurtre et, avant tout autre sentiment, a saisi l'âme de Judith. En dehors de ce mérite intrinsèque, cette toile, d'une exécution d'ailleurs fort soignée, est encore généralement appréciée comme une heureuse étude d'effet de lumière.

Arrêtons-nous maintenant devant les toiles *pompeïennes* de M. Bompiani: c'est le nom que l'artiste romain donne à des compositions où son imagination inépuisable a fait revivre les scènes de la vie privée de l'antique Pompei. Voici, tout d'abord, le *Parasite au Triclinium*. Ici, nous assistons au repas de famille d'un gros *bourgeois* du temps des empereurs. L'hôte, couronné de fleurs, se prélasse sur son lit moelleux, devant une table surchargée de mets et de fruits. Il prête une oreille complaisante aux bouffonneries du parasite, auxquelles ses deux fils semblent prendre un vif intérêt, tandis que la maîtresse de la maison, étrangère à cette coutume fastidieuse, se fait agrafer un bracelet par une de ses esclaves. Onze figures animent cette scène: là, c'est l'échanson qui remplit une coupe; ici, un esclave qui dessert, et, sur le premier plan, à droite, trois esclaves qui préparent des parfums. Toutes ces figures se détachent parfaitement les unes des autres sur un fond pittoresque, qui est une copie fidèle des fresques fameuses de Titus, découvertes, il y a peu d'années, dans le jardin des Césars. Enfin, chaque personnage est un type caractéristique, bien saisi et surtout habilement interprété. Expression, caractère local, variété, rien ne manque à cette peinture. Inutile d'ajouter que le coloris, la touche et le dessin ne prêtent guère le flanc à la critique: là-dessus, comme sur le mérite de l'invention, la réputation de M. Bompiani est solidement établie.

A côté de ce tableau, il en est un autre non moins remarquable. Sous quel nom le désignerons-nous?... Il s'agit d'un double sentiment intime qu'on lit si bien sur la toile, mais que toute expression ne rendrait qu'imparfaitement. — Sur une terrasse qui domine la mer, deux jeunes patriciennes s'abandonnent à une douce rêverie, devant une scène d'amour, dont le théâtre est un bassin en forme de coupe sur une colonne de marbre. Les acteurs sont deux petits êtres ailés, que la poésie mystique des catacombes aime à nous représenter comme le symbole de l'innocence. L'artiste a donné à chacune de ces figures l'expression qui lui convient: la surprise dans la plus jeune, qui semble

ouvrir les yeux au langage de l'amour; un plaisir secret dans la seconde, dont le fils volage de la reine de Cythère a déjà dû blesser le cœur. Le pinceau de l'artiste a rendu si fidèlement ce double sentiment, que la valeur de cette peinture consiste spécialement dans cet accent de vérité, que rehaussent un riche coloris, une délicatesse de touche et des teintes vives disposées avec une harmonie qui produit l'effet le plus séduisant,

Voici, encore, une charmante scène que l'imagination puissante de M. Bompiani a prise au vol dans l'intérieur d'une riche maison pompéienne. A demi agenouillée sur un petit tapis, jeté sur les dalles magnifiques d'un vestibule aux parois somptueusement décorées, une jeune patricienne s'amuse à donner une leçon d'astragales à sa petite sœur, accroupie devant elle, et tenant un délicieux baby sur ses genoux. Le charmant professeur, dont les formes délicates, qui annoncent l'adolescence, s'accusent légèrement sous un corsage drapé avec une apparente coquetterie, a déjà expliqué les principes du jeu: il est en train de fournir l'exemple. Le bras est étendu et, sur le revers de la main, deux astragales sont prêts à tomber. Au second plan, un jeune patricien, qui a dû être initié au secret du jeu, se tient debout dans une attitude nonchalante, artistiquement dessinée, et suit l'explication avec un petit air de maître, qui semble dire: « pas plus difficile que ça ». Enfin, une esclave dont la silhouette s'enlève sur le fond, au troisième plan, achève l'ordonnance du tableau. Rien de plus simple que cette composition, mais quel charme! quelle gracieuse délicatesse! Cette petite scène, dont l'effet aurait grandi dans un cadre de plus ample dimension, est aussi une œuvre de choix, traitée avec l'art consciencieux et le goût irréprochable qui ont mis hors de pair la peinture de M. Bompiani.

Passons rapidement devant l'*Afficheur* pompéien, écrivant au pinceau, sur un mur, le spectacle du jour, et contentons-nous de caresser du coin de l'œil une belle jeune fille pompéienne répandant les parfums de l'encens, deux petites toiles d'une riche tonalité, mais d'un moindre effet; nous avons hâte d'examiner de plus près deux compositions

qui furent les plus beaux joyaux de la peinture italienne au *Memorial Hall*, à Philadelphie, et qui, à ce titre, ont eu les honneurs de la gravure: une *Jeune fille romaine devant le cippe de son père* et le *Joueur de flûte*.

Ici, encore, la brosse magique de M. Bompiani fait revivre la vie romaine, avec une science et un parfum de poésie qui n'excluent pas le pittoresque. Avec sa *Jeune Romaine*, l'artiste transporte le spectateur dans le *Lalarium*, sanctuaire de famille où étaient conservés les bustes et les statues des ancêtres, et lui dépeint, dans la forme la plus poétique, avec quel sentiment de profonde piété les Romains vénéraient la mémoire de leurs morts.

Dans une salle qui, sans être lugubre, invite au recueillement, une jeune fille est debout, seule, devant un cippe surmonté d'un buste. La mâle beauté de la figure se profile avec une expression de douce tristesse : c'est le jour anniversaire de la mort de son père. Elle tient entre ses mains une guirlande de fleurs, et, tremblante, elle s'approche affectueusement du cippe pour en orner l'image paternelle. « L'artiste, qui est entré dans l'esprit de la vie « romaine, — nous empruntons ces lignes à un critique dis« tingué, admirateur sincère de la peinture de M. Bom« piani, — a su mettre en harmonie les sentiments dont la « jeune fille devait être agitée. Ce jour anniversaire a ra« vivé le souvenir de sa perte cruelle, et ce souvenir lui « fait pencher la tête avec douleur; et, à la pensée que « l'esprit de son père, délivré des liens du corps qui le « retenaient captif, est devenu un dieu, elle baisse ses longs « cils, dans un mouvement de pieuse vénération. L'ample « tunique laisse à découvert les formes plantureuses des « épaules et deux beaux bras blancs, soigneusement mo« delés. Enfin, le type sévère du visage reporte nos pensées « à ces matrones de l'époque glorieuse de la république « romaine, qui eurent leur trône modeste sous le toit do« mestique et qui, par l'exemple de leurs vertus, élevèrent « les futurs dominateurs du monde. Cependant, cette atti« tude profondément respectueuse n'est point exempte d'un « certain abandon : on sait, en effet, que les Romaines

« avaient coutume de recourir aux Mânes, toutes les fois « qu'un rêve sinistre venait, la nuit, les chasser de leur « lit, ou que de noirs pressentiments — comme il en arrive « souvent à la femme, née pour l'amour et toujours pleine « d'anxiété sur le sort de ceux qui lui sont chers, — assail- « laient son esprit et y jetaient le trouble. En confiant leurs « peines à ces dieux de la famille, elles se sentaient con- « solées et réconfortées sous l'influence d'une imaginaire « puissance supérieure. »

Inutile d'insister sur le travail de la facture qui, dans les œuvres de M. Bompiani, accuse rarement une faiblesse. Tout concourt à l'impression touchante de cette scène intime. Tout est dans la mesure, rien de négligé en soi et rien qui ne se fonde dans la tonalité générale.

Le *Tibicen*, ou joueur de flûte, nous fait passer de l'intimité de la vie domestique à l'agitation fébrile de la vie publique. Le type que M. Bompiani nous représente est un jeune homme vigoureux, vêtu d'une tunique, agrafée sur les épaules et dont les plis, relevés par une ceinture, permettent d'admirer la beauté sculpturale et la force musculaire de ses jambes. Le *Tibicen* est debout, à côté d'une table de marbre aux pieds richement ciselés; sa tête, ceinte d'une couronne de roses, se relève avec dignité et son regard immobile épie le signal de la proclamation du plébiscite au son de la double *tibia* qu'il tient entre ses mains. Dans cette toile, toute la valeur artistique de la peinture réside encore dans le caractère vrai que l'artiste a imprimé à son modèle: le *Tibicen* de M. Bompiani est l'expression parfaite de l'émancipation du peuple.

Ce sont là, sans doute, des compositions qui tiennent un peu à la peinture de genre; mais, M. Bompiani n'a pas négligé pour cela la grande peinture. Plusieurs toiles religieuses et allégoriques sont sorties de son atelier. Les plus remarquables sont une *Ascension* et le *Couronnement d'épines* que possède la cathédrale de Santiago; la *Danse* et la *Tragédie*, deux figures, plus grandes que nature, qui ornent le théâtre de cette ville et qui font pendant à la *Musique* et à la *Comédie*, dues au pinceau de M. Mariani; l'*Ange ex-*

terminateur, fresque fort appréciée, au *Campo Varano* de Rome; l'*Océan*, admirable peinture allégorique exécutée pour le prince Borghèse, et, enfin, la *Vierge au papillon*, dont la composition est tout un chant mystique rendu avec une charmante poésie. C'est l'enfant Jésus qui cherche à se soustraire aux étreintes de sa mère pour saisir un papillon aux brillantes couleurs se jouant au milieu des fleurs. M. Bompiani a voulu exprimer par cette peinture le Dieu Sauveur souriant à notre âme, afin de l'attirer à lui et de la détourner ainsi des plaisirs qui pourraient causer sa perte.

M. Bompiani a, en outre, une spécialité reconnue pour l'exécution des portraits. C'est à lui que s'adresse de préférence la colonie étrangère. Chaque portrait qui sort de son atelier est, en effet, une œuvre d'art qui peut figurer avec honneur dans les galeries les mieux choisies. Il en est qui sont vraiment remarquables, entre autres ceux de Miss Schambourg, de Miss Leech, de M. le Marquis Ferrajoli et, surtout, celui de l'architecte Canevari, son ancien collègue à l'Académie de Saint-Luc. Mais le portrait qui mettra le sceau à la réputation de cet artiste, pour ce genre de peinture si difficile en soi et souvent si aride, c'est celui de Sa Majesté la Reine d'Italie, dont on a orné la grande salle du Parlement italien. La Reine Marguerite s'y présente avec toute la majesté royale. Sans nuire à la ressemblance, qui nous a paru parfaite, le pinceau de M. Bompiani a ajouté encore à la sympathie naturelle de cette charmante souveraine. L'artiste s'est appliqué à reproduire le *vrai* tel qu'il l'a eu sous les yeux; cependant, il a eu pour objectif le mouvement instantané et l'expression majestueuse du visage, sur lequel perce, en même temps, un imperceptible, mais gracieux sourire. Enfin, le coloris, la draperie de la robe satin blanc, la touche du pinceau franche et spontanée, le moelleux et la transparence des ombres font de ce portrait une œuvre de choix, qui a satisfait les exigences de la critique.

Ajoutons, pour être complet, que M. Bompiani quitta, un jour, le pinceau pour l'ébauchoir, la palette pour la terre glaise, et qu'il cisela le marbre avec succès. Sans mettre

en parallèle M. Bompiani peintre et M. Bompiani sculpteur, il nous suffit de constater que la première statue modelée par cet académicien de Saint-Luc fut une révélation des éminentes qualités de cet artiste dans cette branche des arts; à ce titre, elle fut aussitôt enlevée par un fin connaisseur romain, M. Castellani, qui s'acquit une haute réputation par sa compétence en matière de beaux-arts, par sa science archéologique et par les trésors artistiques dont il enrichit sa galerie. Ce marbre, qui repose sur un piédestal orné de bas-reliefs, représente Sapho, assise sur un rocher, s'abandonnant au feu de l'inspiration poétique [1].

Citons, enfin, le *Réveil de l'Amour*, un véritable joyau. M. Bompiani a dû se laisser inspirer par quelque baby dont la première pensée, à son réveil, a été de rééditer la dernière espièglerie de la veille; car, il a représenté son *Amour* dans une pose si charmante, qu'on ne sait s'il faut admirer davantage le modelé de ses chairs potelées ou l'empressement qu'il met à porter les mains à son carquois, tandis que ses gros yeux cherchent déjà le point de mire de la première flèche à décocher. Cette petite figure est palpitante de vie et d'un fini exquis.

Malgré le succès qu'obtinrent ces deux marbres, M. Bompiani ne put résister à la passion qui l'entraînait vers la peinture. Il reprit aussitôt la palette et le pinceau et, depuis, sa main n'a plus pêtri la glaise.

M. François Grandi a consacré son art à des sujets exclusivement religieux. Dès sa première jeunesse, il eut la bonne fortune de compléter ses études dans l'atelier du marquis Venuti, habile peintre, fort bien en cour au Quirinal, et de gagner ainsi la bienveillance de Pie IX. Cette situa-

---

[1] Cette statue est placée dans le vestibule qui donne accès au grand escalier du palais Castellani, à Rome. Malheureusement, elle est éclairée par un jour peu favorable, qui ne permet pas de goûter l'expression saisissante de la figure et la beauté des bas-reliefs ciselés sur le piédestal. Ces bas-reliefs représentent le corps inanimé de Sapho porté par les Néréides qui viennent supplier Neptune de le recevoir dans son empire, afin de le soustraire à la dent des poissons et des monstres marins.

tion privilégiée lui procura de nombreux travaux. Ce furent d'abord des tableaux d'autel, puis des décorations à la détrempe et quelques peintures à fresques. Pour les premiers, la critique eut bien peu le loisir de s'en occuper; car, le vernis à peine séché, l'artiste les expédia à leur destination, et, seuls, quelques rares amis eurent l'avantage de les voir sur le chevalet. Soit par un sentiment d'excessive modestie, soit par un effet d'un caractère singulièrement original, M. Grandi s'est, en effet, constamment claquemuré dans son atelier, à l'écart de toute agitation de partis politiques ou de luttes artistiques. Aussi la presse n'a-t-elle pas eu ses petites entrées dans cet atelier, et bon nombre de toiles en sont sorties, pour ainsi dire, clandestinement.

Nous avons eu, cependant, l'avantage de franchir ce seuil impénétrable, sous les auspices d'un personnage que l'artiste romain avait invité naguère à juger de la ressemblance de deux prélats romains, figurant dans un grand tableau qui lui avait été commandé par une riche famille américaine. Quand nous frappâmes à la porte de l'atelier de M. Grandi, nous venions de lire, dans un charmant recueil de Méditations et de Souvenirs, publié par un prélat de la Cour Romaine, Mgr Constant, — qui s'est caché sous le pseudonyme de Henri Léon, le portrait suivant:

« Léon XIII est tel que le représente la photographie:
« grand, maigre, austère. Mais l'intelligence brille dans
« ses yeux; la bonté éclate dans son sourire; et, souvent,
« ses bras s'ouvrent et s'étendent comme pour appeler à
« lui ses enfants et les presser sur son cœur. Il parle bien
« notre langue; sa voix est forte et sonore; son regard
« pénètre au fond de l'âme. »

Quelle ne fut donc point notre surprise de voir, dressée sur un immense chevalet, et enchâssée dans une riche corniche dorée, une vaste toile, sur le fond de laquelle se détachait la vénérable figure du Chef de l'Eglise. Ce n'était point un simple portrait: Léon XIII était, dans ce tableau, la figure principale d'une grande composition prise sur nature, et que nous appellerons: *Une audience particulière*. La scène est un des appartements du Pape, avec le dais traditionnel,

de velours cramoisi, qui coupe le fond, couleur ponceau, en deux compartiments égaux. Et là, aux pieds de Léon XIII assis, à droite, la famille Morphy, de San Francisco, admise au rare privilège d'une audience particulière de Sa Sainteté, jouit du bonheur intime qu'éprouve, en pareille circonstance, tout fervent catholique.

A gauche de la toile, deux figures seulement : une femme vêtue de noir, un voile jeté sur la tête, les mains jointes, à genoux, au premier plan ; un peu plus en arrière, un homme entre deux âges, debout et de trois quarts, la tête et le torse légèrement inclinés en signe de profond respect, le visage animé par une émotion trop sensiblement exprimée pour ne point partir du cœur. Ce sont les parents de deux charmantes jeunes filles, à peine sorties de l'enfance, agenouillées aux pieds de Léon XIII, qui les comble de ses paternelles caresses. Rien de plus agréable que la vue de cette scène intime, occupant toute l'autre moitié du tableau, et dont deux prélats, Mgr Cataldi et Mgr Macchi, sont les témoins impassibles. Léon XIII contemple, avec bienveillance, ces deux visages respirant la candeur de l'innocence comme les robes blanches qui les revêtent. Dans sa main droite, il tient la main de la plus jeune, agenouillée de profil, au premier plan, tandis que sa main gauche repose affectueusement sur l'épaule de la seconde, à genoux, presque de face, au troisième plan. Enfin, sur le fond, et de face, se détache, dans son costume violet, la silhouette toute sèche de Mgr Macchi, type finement italien, qui sert de contraste à la belle prestance de Mgr Cataldi, qui, riche de santé, le visage jovial, haut en couleur, fait contraste, à son tour, à la figure amaigrie et austère du Pontife, derrière lequel il se tient majestueusement debout. On voit, par la disposition des personnages, avec quelle habileté l'artiste a su tirer parti des éléments obligés qui lui avaient été dictés par le commettant. Mais la grande difficulté imposée à la brosse de M. Grandi n'était pas uniquement la mise en scène ; elle était, surtout, dans le jeu du coloris qu'il a fallu varier avec quatre couleurs seulement : le blanc, le rouge, le noir et le violet. L'artiste a

merveilleusement surmonté cet obstacle par un jeu de lumière savamment ménagée. Malgré tout ce que ces couleurs ont de voyant, il a su les rendre agréables à la vue, variées, fondues et nuancées, grâce à ces jolis effets de jour. En dernière analyse, cette grande toile est un tableau moderne *réussi*, exact, gracieux et d'un aspect extrêmement séduisant. La lumière y abonde sans être criarde, et les personnages s'y présentent avec une élégance et un maintien familier du meilleur goût.

Pour les peintures à la détrempe et à fresque de M. Grandi, la critique a repris ses droits, et, tout en reconnaissant le mérite transcendant de l'artiste dans le jet de la composition, toujours vaste et savante, ainsi que la vigueur du coloris, elle a dû quelquefois signaler des négligences de dessin regrettables. Hâtons-nous d'ajouter, cependant, que cette critique ne s'adresse qu'aux peintures purement décoratives, improvisées sur place et traitées *di maniera*, suivant l'expression en usage chez les artistes romains pour indiquer les figures dessinées sans le secours du modèle. A cette catégorie se rattachent, spécialement, les peintures à la détrempe qui décorent la coupole de l'église de la Confraternité des tailleurs, à Rome.

Dans le travail de la fresque, au contraire, M. Grandi s'est tenu constamment à la hauteur de la réputation que les académiciens de Saint-Luc se sont acquise dans ce genre de peinture. On trouve, en effet, irréprochables ses fresques dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs — deux tableaux représentant, l'un *Saint Paul haranguant le peuple au moment d'être fait prisonnier ;* l'autre, *Saint Paul chassé du temple par les Juifs comme profanateur* — et celles qu'il a exécutées dans la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs : le *Martyre de Saint Laurent* et la *Déposition* du corps de ce saint dans les catacombes.

A ces ouvrages remarquables viennent s'ajouter une *Piété* et *Jésus priant dans le Jardin des Oliviers*, peintures murales exécutées dans une chapelle de l'église des Passionnistes à Rome ; la décoration à fresques de la coupole de la cathédrale de Vercelli et la grande toile du théâtre

de Fano, représentant le *Triomphe de César*. Enfin, la galerie des tableaux modernes, au Vatican, possède deux toiles de M. Grandi : un épisode de la vie du Bienheureux Sarcander, et *Saint Laurent de Brindisi marchant à la tête des Hongrois contre les Turcs*, immense tableau dont, tout récemment, les religieux capucins de Rome ont fait présent à Léon XIII, et dans lequel se révèle le talent supérieur de cet académicien de Saint-Luc, au point de vue de la composition et de la science du coloris.

M. Louis Seitz occupe une situation exceptionnelle dans le groupe restreint des artistes romains qui se sont adonnés à la peinture à fresque. Comme son collègue, M. Grandi, c'est dans les sujets religieux que cet artiste a exercé son talent. Son atelier est un vrai sanctuaire artistique; le pinceau n'y a jamais tracé de sujets profanes. A peine en a-t-on passé le seuil, qu'on y respire le parfum du style ascétique greffé sur les principes de l'art sagement raisonné. Ce sentiment d'admiration, qui s'empare aussitôt du visiteur, est d'autant plus étrange, qu'au lieu d'être fasciné par le prestige d'un brillant et harmonieux coloris, l'œil n'a devant soi que des cartons dressés sur d'énormes chevalets ou appendus, çà et là, sur quatre murs nus et blanchis à la chaux. Un carton est ordinairement froid et, quand il représente un sujet ascétique, il est glacial. Mais le jeune académicien de Saint-Luc n'est point un peintre ascétique comme il n'y en a que trop. Ses ouvrages n'ont rien de commun avec ceux qui, inspirés par des sujets de convention, se traînent et languissent, faute de sève; il y a dans chacune de ses études une telle richesse de sentiment, que tous les dessins tracés au crayon et ombrés au fusain, en sont, pour ainsi dire, illuminés et répandent autour d'eux un éclat extraordinaire. Le regard est satisfait; l'âme est émue.

Avant de passer à l'examen de ces cartons, examinons les peintures murales dont M. Seitz a décoré, dans l'église de Sainte-Marie *in Ara Cœli*, la chapelle de Saint Bonaventure. Suivant les dispositions architectoniques de la

chapelle, M. Seitz a exécuté plusieurs fresques : deux grands sujets sur les parois latérales ainsi que dans les lunettes; et au-dessous, quatre figures, deux sur chaque paroi.

Dans la lunette de gauche, l'artiste a représenté *Saint Jérôme au désert*. Le saint est à genoux, le bras tendu et prêt à frapper sa poitrine avec une pierre qu'il tient dans sa main. Son regard est fixé sur un crucifix, dont les pieds sont enchassés dans une fente de rocher qui sert de table à l'ermite. La scène est telle qu'elle pouvait convenir à celui qui a choisi sa demeure dans le silence du désert: point de cabane, ni d'ustensiles qui eussent nécessité des instruments que le saint n'avait point à sa portée. La roche nue sera sa table, son siège, son abri. C'est sur le roc, en effet, que l'on voit un évangile, un crâne, le crucifix. Derrière l'ermite, s'élève un rocher, dans les flancs duquel la nature a pratiqué une légère cavité, mais suffisante pour ménager un abri contre les intempéries de la saison.

Par cette composition originale, M. Seitz est sorti du sentier battu, et la couleur locale y a gagné; car le modèle des ermites s'est retiré dans le désert, persuadé — prodige de foi! — que Dieu pourvoit à la nourriture de l'homme et à son abri, comme la Providence veille sur les petits oiseaux et le lis des champs. Mais le mérite intrinsèque de cette fresque repose dans l'expression que l'artiste a donnée à la figure de saint Jérôme. Il faudrait avoir été initié aux douceurs des joies ascétiques pour saisir et goûter toute la force de sentiment qui s'en exhale. Quant au dessin, il se présente avec de grandes lignes, amplement tracé; le coloris est chaud, la draperie harmonieuse et d'un style purement classique; enfin, la perspective et le nu sont traités avec une *maestria* qu'ont appréciée les meilleurs critiques de la métropole.

En face de cette peinture, M. Seitz a représenté, comme pendant, l'*Extase de Saint Bonaventure*. C'est bien là, en effet, l'image de ces contemplations voisines de l'extase. L'artiste a relevé la froideur du sujet par le sentiment surnaturel qu'il a prêté à Saint Bonaventure. L'expression de sa tête est si puissante, qu'on la dirait illuminée par un

reflet de la vie spirituelle, à laquelle aspiraient ses pensées, dégagées des basses préoccupations de ce monde.

Enfin, la décoration des parois latérales est complétée par quatre figures de grande dimension, placées à côté d'un monument sépulcral. Ces figures sont pleines de vie : on les prendrait, au premier coup d'œil, pour des statues de bonne école placées dans leur niche. N'était le prestige de la couleur, la méprise serait aisée, car l'artiste y a déployé un talent de perspective surprenant. En outre, chacune de ces figures, étudiée de près, met en relief le soin constant que ce jeune académicien apporte dans l'exécution de sa peinture, pour la pureté des lignes, la draperie, l'élégance de l'ensemble, aussi bien que pour la force et la richesse du coloris.

Evidemment, l'artiste romain n'en était point là à son premier essai. — Dès ses plus tendres années, il avait témoigné pour l'étude du dessin une inclination naturelle que son père, — artiste d'une réputation depuis longtemps établie, — s'empressa de cultiver lui-même et qui ne tarda pas à dégénérer en une passion irrésistible. Ses progrès furent si rapides, que, à peine sorti de l'adolescence, il vit son pinceau rompu à tous les secrets de l'art, et créant déjà sur la toile des ouvrages dont M. Maximilien Seitz, son maître, eut droit d'être fier. Il s'adonna, ensuite, à la peinture à fresque, et, après s'être perfectionné dans ce genre difficile, en s'exerçant sans relâche aux ouvrages de son père, il eut la douce satisfaction de voir des travaux de grande haleine confiés à l'habileté de son pinceau. Nous nous bornerons à mentionner le *Couronnement de la Vierge*, dans la cathédrale de Fribourg; quatre grands sujets historiques, dans la cathédrale de Trévise, et la décoration d'une riche chapelle, pour le prince de Fürstemberg.

Aujourd'hui, grâce à une activité peu commune, M. Louis Seitz mène de front plusieurs grands travaux, dont les plus importants sont en voie d'exécution dans la cathédrale de Diakowar, en Slavonie. La décoration de cet édifice ne comprend pas moins de vingt-cinq fresques et plusieurs autres tableaux en grisaille; mais, hâtons-nous d'ajouter que M. Louis Seitz n'a été chargé que de la

moitié de cet ouvrage, l'autre moitié ayant été confiée au pinceau de M. Maximilien Seitz, son père. Ces fresques, prises aux sources les plus fécondes de l'Ancien et du Nouveau Testament, sont toutes de grande dimension. Les unes, en effet, comme celles qui décorent les absides, mesurent une longueur de quinze mètres sur trente de hauteur; d'autres cinq mètres sur six, et les plus petites quatre mètres sur trois. Aussi, ne saurait-on imaginer rien de plus saisissant que le spectacle de ces grandes scènes bibliques, comme le *Déluge*, — nous ne nous occupons que des fresques de M. Louis Seitz, — se développant sous le regard dans toute la majesté de ces vastes proportions.

Dans toutes ces compositions, l'artiste se révèle, à la fois, philosophe et poète : poète, en créant les situations les plus touchantes; philosophe par l'espression de sentiment profond qu'il sait donner au moindre personnage. Ses groupes savants n'ont point de ces figures jetées çà et là pour combler des vides, ou pour servir à des effets plastiques; mais, à partir de la figure principale jusqu'à celles qui vont se perdre dans le fond, chaque personnage est un acteur intelligent qui concourt à l'unité d'action. C'est ainsi que, dans le *Déluge*, quinze à vingt personnes, hommes, femmes, enfants, vieillards, se débattent au milieu des eaux en courroux, pour échapper aux étreintes de la mort. Quelle désolation! quel désespoir! quelle catastrophe!

Cette variété de mise en scène est encore plus sensible dans le *Sermon sur la montagne*. Nous avons ici une foule qui se presse sur le flanc de la montagne pour entendre la parole du Sauveur. Au premier plan, à gauche, les apôtres, les uns assis, d'autres debout, ceux-ci se communiquant leurs impressions, et ceux-là absorbés par leurs propres pensées; au second plan, le Sauveur, debout, l'œil brillant, vif, profond. C'est bien là le plus beau des enfants des hommes, avec ce regard inondé de douceur, qui pénètre, remue et va, pour ainsi dire, jusqu'au fond de l'âme. Puis, au premier plan, à droite, la foule dont les rangs pressés vont se perdre dans le lointain. C'est la partie la plus savante de cette fresque : car elle comprend plus de cent

personnages aux types les plus variés. Et quelle magistrale mise en scène! A voir cette quantité de personnages groupés avec tant de naturel, on croirait à un effet du hasard; mais, en y regardant de près, on ne tarde pas à reconnaître que la place occupée par chacun d'eux a été, de la part de l'artiste, l'objet d'une étude spéciale. Ainsi, dans le groupe du premier plan, trouvons-nous les deux sexes représentés dans tous les âges : le vieillard à barbe blanche à côté de la jeune fille; l'adulte aux muscles vigoureux à côté de la femme au déclin de la vie, et tenant dans ses bras amaigris un tout petit enfant aux formes gracieuses et potelées. Qu'on ajoute à cette variété de types, de caractères et d'expression, la variété de la draperie que rehausse l'éclat d'un harmonieux coloris, et l'on pourra s'imaginer l'effet imposant qui ressort de cette puissante et vaste composition. Toutefois, ce n'est point dans un premier examen qu'il est possible de saisir toutes les beautés de cette œuvre supérieure. Nous l'avons étudiée à plusieurs reprises et, chaque fois, nous y avons découvert un mérite nouveau. Aussi, pour mieux rendre toute notre impression, ne craignons-nous pas d'avancer que cette fresque est une de ces compositions sur lesquelles on pourrait redire le mot de Vasari sur le chef-d'œuvre de Fra Angelico, le *Couronnement de la Vierge* (au Louvre): « Pour moi, je puis « affirmer que je ne vois jamais cet ouvrage qu'il ne me « paraisse nouveau, et que, lorsque je le quitte, il me « semble que je ne l'ai pas assez vu. »

Dans la décoration des absides, M. Seitz a donné à sa peinture un autre caractère. Le pinceau devait obéir au style des lignes architectoniques. Il a choisi pour sujet l'*Adoration des Mages* et la *Rédemption*.

L'*Adoration des Mages*, dans la première abside, est plutôt l'expression d'une pensée allégorique que le tableau de la scène évangélique. L'artiste a représenté la Mère de Dieu, assise sur un trône d'or et tenant dans ses bras l'enfant Jésus, à qui viennent rendre hommage les populations slaves, que la Foi a fait sortir des ténèbres de la barbarie. D'un côté, ce sont les rois, avec leurs riches présents; de l'autre,

18

de pauvres paysans, dans leur costume national, qui offrent les prémices de leurs récoltes : un vieillard, ses plus beaux raisins; une femme, ses meilleurs fruits; une jeune fille, de magnifiques épis; et un berger, ses plus blanches brebis. Cette composition allégorique occupe la partie supérieure de l'abside, sur une longueur de quinze mètres.

La fresque qui décore la seconde abside représente les *effets salutaires de la Rédemption*. Cet ouvrage, d'égale dimension, est tracé dans le même style et avec la même vigueur: les groupes y sont disposés de la même manière que ceux de la fresque qui lui fait pendant. Dans le centre, au second plan, la Mère de Dieu contemple, avec une expression d'indicible douleur, son divin Fils étendu sur le linceul qui doit l'ensevelir. Succombant sons le poids de cette immense douleur, elle est soutenue par l'Apôtre bien-aimé et par Marie. A droite, ce sont les fidèles amis de Jésus : Madeleine, Salomé, Joseph d'Arimathie, et, à genoux, plein de repentir, Longin, adorant le corps inanimé de Celui dont il vient de percer le cœur. Le groupe de gauche est occupé par les saints de la Slavonie : Saint Cyrille, Metodius, Saint Jérôme, le pape Saint Caius, etc. Enfin, au dessus de cette scène touchante, deux anges voltigent dans les airs. Ils portent dans leurs mains le calice contenant le Précieux Sang qu'ils viennent de recueillir à l'arbre de la Croix, et dont chaque goutte tombant sur les peuples barbares, va courber leur tête et conquérir ainsi à la vraie foi les nations que les apôtres doivent bientôt convier au banquet fraternel de la divine parole. Cette peinture est une page éloquente, où l'œuvre de la Rédemption apparaît dans toute sa splendeur mystique.

Le reste de la décoration a un caractère purement ornemental. L'artiste a disposé sur le fond de l'abside des ornements aussi variés que gracieux, dictés par les plus heureuses réminiscences du style du moyen âge. Et, sur ces parois ainsi ornementées, se présentent, dans toute leur majesté, les douze Apôtres, chacun dans une niche spéciale et avec une science de perspective telle, que ces figures, se

détachant du fond, paraissent autant de statues colossales soudées à leur piédestal. M. Louis Seitz, si bien inspiré dans les autres fresques, s'est surpassé lui-même dans ces deux vastes compositions, qu'il faut avoir sous les yeux pour goûter tout ce qu'elles offrent d'élevé et de suave.

Nous aurions encore à parler des autres fresques, déjà exécutées, et dont les cartons, achevés avec un soin extrême, révèlent la haute intelligence de l'artiste romain dans le travail de l'invention ; mais cet examen nous entraînerait au delà des limites que nous nous sommes prescrites. Nous nous bornerons à mentionner, comme spécialement remarquables: *Jésus au milieu des Docteurs*, l'*Adoration des bergers* et la *Visitation*. Les deux premières, où la vie déborde de toutes parts, sont une œuvre d'une grande valeur, et mériteraient assurément les honneurs de la gravure.

Ajoutons cependant, pour ne point laisser une trop grave lacune, que M. Seitz est l'auteur des grands travaux qui sont en voie d'exécution dans deux églises de Rome: Sainte-Marie *dell'Anima* et Saint-Yves, et dans la galerie des Candélabres au Vatican. Dans la première, qui appartient à la colonie allemande, il a créé sur la voûte une riche décoration dans le style architectonique de ce temple, où, tout récemment, il a donné la dernière main à de grandes fresques dans une chapelle dédiée à Saint Jean Népomucène. Mais, de tous ces travaux, celui qui a le plus excité l'admiration de tous, c'est le vitrail magnifique de la fenêtre principale ouverte sur la façade de cet ancien édifice. Toujours heureux dans l'expression de sa pensée allégorique, M. Seitz nous a représenté, assise sur un trône, dont la richesse des ornements le dispute à l'harmonie des lignes architectoniques, la Vierge, tenant dans ses bras son divin Fils, qui sourit aux âmes s'envolant dans les cieux, conduites par leurs anges gardiens. Ce vitrail, le plus beau des églises de Rome, est une œuvre d'art, qui rappelle les meilleurs souvenirs que nous ait laissés le XVe siècle dans ce genre de décoration.

Pour l'église de Saint-Yves [1], que possèdent les Pieux Etablissements français, M. Seitz travaille à la composition d'un vaste sujet mystique : l'*Adoration du Christ par les saints, par les anges et par les hommes*. Ces peintures seront divisées en trois tableaux. Le premier représente le Christ adoré par les grands saints de la France: Saint Yves, Saint Martin, Sainte Clotilde, Saint Louis, Saint Bernard et Sainte Geneviève. Dans le second, c'est Jésus, tout enfant, sur les genoux de la Vierge, et adoré par les anges. Dans le troisième, c'est Jésus, âgé de douze ans, travaillant avec Saint Joseph, et adoré par les grands hommes de la France.

Le mérite transcendant de cette composition repose surtout dans la disposition des groupes. Comme dans l'église de Sainte-Marie *dell'Anima*, l'artiste a dû mettre son crayon

---

[1] L'ancienne église de Saint-Yves des Bretons, qui se trouvait dans un très mauvais état de conservation, fut démolie en 1875. Elle était de forme basilicale, et sa construction présentait le caractère des églises du XIIIe siècle. Sur l'emplacement qu'elle occupait, rue della Scrofa, s'élève aujourd'hui une maison de rapport, et, contiguë à celle-ci, la nouvelle église de Saint-Yves, construite sur les dessins de M. Carimini, architecte des Pieux Etablissements français. Cet architecte, dont nous avons déjà signalé le talent exceptionnel dans les décorations architectoniques, suivant le style de la Renaissance italienne, s'est surpassé dans la construction de cet édifice. La façade, coupée en deux zones, attire l'attention par l'heureuse variété des lignes architectoniques et, spécialement, par la décoration de la porte, ornée de colonnes composites supportant une arcade à caissons, au centre de laquelle est enchâssé un médaillon représentant la Vierge, copie fort réussie d'une des plus belles majoliques de Lucca della Robbia. Quant à l'intérieur de ce sanctuaire, il est généralement apprécié comme l'expression la mieux réussie du style du XVe siècle approprié à l'architecture contemporaine.

Rien de plus gracieux, en effet, que la disposition architectonique de l'abside, avec ses trois arcades que supportent des colonnes composites de granit rouge. Dans l'arcade du milieu, une niche, décorée de petites colonnes de vert antique, forme une espèce d'édicule, au-dessus du maître-autel; dans les deux autres, se trouvent les chœurs. On remarque également l'élégante décoration du plafond à caissons en stuc, avec rosaces filetées d'or, sur fond bleu, ainsi que le précieux pavé Alexandrin, qui existait dans l'ancienne église, et que M. Carimini a fait habilement restaurer.

en harmonie avec le style de l'architecture qui, tout en revêtant un caractère original, est une heureuse imitation du xv[e] siècle. Aussi, n'y a-t-il pas lieu d'être surpris en voyant les personnages de chaque groupe, les uns à la suite des autres, dans une disposition purement symétrique. M. Seitz a tenu à ne pas s'écarter de cette disposition, qu'ont régulièrement suivie les grands maîtres, et à laquelle les anciennes églises doivent tout le prix de leur riche décoration.

Quant aux peintures que M. Seitz est en train d'exécuter dans la galerie des Candélabres au Vatican, elles ont pour objet l'illustration des événements le plus importants du Pontificat de Léon XIII. Le sujet principal, *Saint Thomas d'Aquin vainqueur des hérétiques*, qui décorera la voûte principale de cette intéressante galerie, a été inspiré par la fameuse encyclique *Œterni Patris*. Le développement de ce sujet comprendra six tableaux.

Le premier représente Saint Thomas, à genoux, qui dépose aux pieds de l'Eglise toutes ses œuvres et, à titre de récompense, reçoit les hommages des hommes et les louanges du Crucifix ; c'est, d'une part, le symbole de la grâce et de la foi ; de l'autre, celui de la nature et de la raison.

Dans le deuxième, ce sont les hérétiques foudroyés par les œuvres de Saint Thomas, portées par les anges, pensée allégorique qui figure l'Eglise repoussant, à l'aide des œuvres de Saint Thomas, les assauts du sophisme et de l'hérésie, comme l'arche du Seigneur brisa l'idole de Dagon.

Le troisième tableau, le seul que M. Seitz ait achevé, est inspiré par ce passage de l'Encyclique *Œterni Patris* : *Divinarum veritatum splendor animo exceptus ipsam juvat intelligentiam.* Il rappellera à la postérité cette pensée de Léon XIII, que les écoles doivent initier la jeunesse à toutes les sciences humaines, pourvu que celles-ci tendent à une fin surnaturelle. Les écoles sont figurées allégoriquement par la Sagesse et la Religion, unies entre elles par les liens de la plus étroite harmonie. Cette pensée est mise en action dans un bas-relief, en deuxième plan, qui

représente, du côté de la Sagesse, un groupe de jeunes gens au pied d'une chaire de sciences humaines, et, du côté de la Religion, un prêtre attirant vers le Christ l'attention de ces jeunes étudiants.

Dans le quatrième tableau, l'artiste se fait l'interprète de cette pensée du Chef de l'Eglise, que les artistes doivent baser l'art chrétien sur les modèles de l'art païen. C'est ainsi que l'on voit l'art païen, ou romain, qui montre à l'art chrétien les principes du Beau, et derrière ces figures allégoriques, un bas-relief représentant, du côté de l'art païen, les monuments de l'ancienne Rome, et, du côté de l'art chrétien, la nouvelle abside de Saint-Jean-de-Latran et la chapelle de Saint-Clément, les deux grands ouvrages, en voie de construction, dus à la munificence de Léon XIII.

Le cinquième tableau consacrera la mémoire de la canonisation de quatre saints, opérée par Léon XIII : Sainte Claire, Saint Jean Labre, Saint Jean-Baptiste De Rossi et Saint Laurent de Brindisi.

Enfin, le sixième tableau rappellera cet enseignement de Léon XIII, qu'il faut combattre les ennemis de l'Eglise par les armes naturelles, comme la science et l'art, tout en ayant recours aux moyens surnaturels, comme la prière et la dévotion à la Vierge. La tâche de M. Seitz est, on le voit, aussi grandiose qu'ardue, et elle sera parfaitement remplie, si le jeune académicien de Saint-Luc se tiendra à la hauteur du talent dont il a déjà fourni des preuves si éloquentes.

M. Henri Siemiradzki se détache sensiblement de l'école que représentent les artistes que nous venons de faire connaître. Son style le place au premier rang des peintres distingués dont le pinceau est parvenu à faire apprécier le genre naturaliste, et, cependant, les débuts de sa carrière artistique ne remontent qu'à quelques années. Ce ne fut, en effet, qu'en 1865, que M. Siemiradzki, après avoir terminé ses études universitaires à Charkow, fit sa première inscription à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Le talent exceptionnel dont il fit preuve pour

la peinture, lui fit bientôt gagner deux médailles d'or, et, en 1872, il remporta le prix d'un concours qui accordait au vainqueur une pension de cinq mille francs par an pour aller se perfectionner à l'étranger. Après une courte halte à Monaco, pendant laquelle il brossa une *Orgie des anciens Romains*, il se rendit à Rome, où il a définitivement établi sa résidence.

Les premiers travaux qui attirèrent sur lui l'attention du monde artistique romain, fut une *Madeleine repentante*, couronnée à l'Exposition de Vienne de 1873, et la *Chasse aux chrétiens*. A ces deux ouvrages, fit suite la fameuse peinture qui établit sa haute réputation : Les *Torches vivantes de Néron*. L'exposition de cette toile colossale dans une des salles de l'Institut royal des Beaux-Arts, à Rome, fut un événement, et, à l'Exposition universelle de 1878, à Paris, cette composition remarquable ne cessa d'attirer, dans la section russe, un nombre considérable de spectateurs intelligents. Les *Torches vivantes de Néron* furent généralement considérées comme la peinture la plus forte de cette section et une des œuvres le plus saisissantes qu'on ait admirées à cette Exposition. Le jury sanctionna l'unanimité de ces suffrages, en décernant la médaille d'honneur à son auteur, qui figurait cependant parmi les nouveaux-venus.

Les *Torches vivantes de Néron* ne sont point, à raison de l'ampleur de la mise en scène, une de ces peintures que la description puisse aisément faire passer sous les yeux du lecteur: il faudrait pour cela une plume autrement exercée que la nôtre. Nous essayerons néanmoins de rappeler, ici, les grandes lignes de cette œuvre.

Suivant les données historiques rapidement tracées par le stylet concis de Tacite, M. Siemiradzki a placé le théâtre de la scène lugubre qu'il a représentée dans les jardins de Néron, dont les allées profondes, couvertes de sombre verdure, vont se perdre dans les derniers plans, à droite du tableau. C'est là, le long de la grande avenue sur laquelle s'élève un splendide palais, qu'apparaissent les victimes destinées à dérider le front du tyran romain et à amuser

la vile populace. Ce sont des chrétiens. On les voit appendus à d'énormes poteaux, guirlandés de roses et de fleurs, sur lesquels ils vont expirer dans les plus horribles tortures. Leurs corps, enveloppés d'étoupes et de paille jusqu'à la naissance des épaules, sont retenus sur le poteau infâme par d'énormes cordes s'entre-croisant avec de gros liens d'osier. A leurs pieds, une tablette, sur laquelle on lit le fameux *Christianus incendiator*, tracé en caractères couleur de sang, nous fait connaître l'accusation calomnieuse qui avait provoqué le supplice des victimes.

Les torches incendiaires sont déjà allumées, et chacun des bourreaux, à demi-nus et grimpés sur les échelles, est déjà muni de la sienne. Encore un instant et les victimes expireront dans un maillot de feu. Le signal est donné, en effet, par un voile qu'agite, au-dessus de sa tête, un romain dont le type grossier emprunte néanmoins une certaine majesté à la draperie de sa toge tombant en plis aussi harmonieux que spontanés. Il ne manque plus qu'une torche, qu'un bourreau est en train d'allumer au feu d'un trépied, qui brûle au premier plan, et.... Mais, nous n'assisterons pas à cet horrible spectable. Ce n'est point une impression de dégoût que l'artiste a cherché à produire sur le spectateur: il a visé, avant tout, à faire naître un sentiment de profonde philosophie, en mettant en scène la victime et le bourreau, et en faisant entrevoir la palme de la victoire du côté de la faiblesse garrotée, et vouée à la torture des flammes.

Telle est assurément la note dominante du grand tableau de M. Siemiradzki, note vraie, qui a passionné le public de Rome comme celui de Paris, et qui passionnera, à quelque époque que ce soit, tout homme intelligent qui s'arrêtera devant cette peinture. Il y a bien une centaine de figures environ, occupant presque entièrement les deux premiers plans et disposées en groupes typiques dont plusieurs, se détachant sur le marbre du palais de Néron, s'avancent encore vers le fond et vont se perdre sous le cadre; qu'importe? Tout ce monde là appartient aux accessoires décoratifs du tableau; et, malgré l'intérêt piquant de ces types

divers — esclaves, courtisans, parasites, plébéiens ivres, patriciens blasés, matrones, jeunes filles et courtisanes grisées par le falerne — le regard ne peut se détacher de la scène principale représentée sur la toile: les victimes et le bourreau, les chrétiens sur le poteau infâme et Néron mollement étendu dans sa splendide litière.

Pour que l'artiste se soit ainsi rendu maître de l'observateur, malgré la richesse luxuriante de la mise en scène, il a fallu qu'il possédât une rare puissance, une force individuelle extraordinaire — nous dirions presque une inspiration géniale. On est surpris, en effet, de trouver toute l'histoire du christianisme naissant tracée dans un si petit espace et avec une allure si magistrale. Si prévenu que l'on puisse être, et quelle que soit la nature des convictions religieuses, on ne saurait s'empêcher de reconnaître dans ces êtres humains voués au supplice l'héroïsme de la révolution sublime qui régénéra la société, ou, en d'autres termes, la foi, la vie véritable de l'âme, la résignation et l'enthousiasme, qui furent les premiers éléments de la civilisation moderne. Il n'est pas une de ces victimes qui n'inspire le plus touchant intérêt par l'expression de ces sentiments. Ici, c'est un vieillard à barbe blanche, qui, par la sérénité de son visage, nous montre l'image de la résignation. Là, c'est une figure virginale, dont le galbe parfait, éclairé par la lueur vermeille du crépuscule, s'encadre d'une riche chevelure flottant au souffle de la brise du soir; elle détourne sa tête angélique de l'orgie officielle qui s'étale à ses pieds, et elle laisse planer la douceur de son regard sur l'azur du ciel, moins pour retremper sa force que pour y chercher l'avant-goût de l'ivresse céleste qu'entrevoient les yeux de sa foi: c'est la poésie du martyre. Plus loin, c'est le mépris de la torture; et puis, toujours la résignation et la sérénité.... Mais laissons ces victimes héroïques: elles sont encore nombreuses et la lueur sombre qui éclaire faiblement les derniers plans ne nous permettrait qu'à peine d'examiner leurs traits. Mêlons-nous plutôt à la foule qui s'agite au pied de la grande terrasse sur laquelle s'élèvent les vestibules et les portiques majestueux du palais

des Césars, et, sans nous arrêter devant les groupes caractéristiques qui pourraient surprendre notre attention, approchons-nous de la litière impériale afin de considérer de près la figure de Néron.

Ce Néron, étalé luxueusement dans la litière portée par huit esclaves noirs, n'est point le César dépeint par le lyrisme du poète,

> Néron, maître du monde et dieu de l'harmonie
> Qui, sur le mode d'Ionie
> Chante, s'accompagnant de la lyre à dix voix!

Ce n'est point le Néron venu à la *fête* pour « charmer son ennui profond et solitaire », c'est le César au front assombri par une pensée persistante, en dépit des libations de vin de Crête, de l'harmonie des chants, de la douceur du parfum des roses: le pressentiment du triomphe de ses persécutés; c'est, enfin, le tyran vaincu par l'attitude héroïque de ses propres victimes. Certes, son intelligence, incapable d'aller au delà des jouissances humaines, n'a pu encore se rendre compte du courage des sentiments affichés par les chrétiens, au milieu de leurs supplices; elle n'a point saisi, dans les saintes aspirations à la vérité professées par les martyrs, l'image de la vie intellectuelle qui domine les sens; mais, elle comprend qu'une force supérieure doit planer au-dessus des instruments de torture. Telle est l'expression que M. Siemiradzki a donnée à la figure de l'empereur. La tête légèrement inclinée vers la poitrine, la main gauche fermée et appuyée avec force sur la pommette de la joue, les sourcils froncés, la lèvre serrée, l'œil fixe devant les pals dressés devant lui, Néron semble s'interroger lui-même comme pour savoir à quelle source ces *méprisables* mortels — dont les lèvres ne s'entr'ouvrent que pour confesser leur Dieu, qui ne font entendre aucune plainte, dont la résignation se traduit presque par un sourire et qui, cependant, vont mourir — peuvent puiser la force de leur courage; pourquoi ces crucifiés, que la flamme va dévorer, paraissent-ils plus puissants que lui, César; pourquoi, enfin, cette résignation

a-t-elle l'apparence d'un défi et d'une victoire. Cette tête ainsi traitée est un chef-d'œuvre.

Nous venons de faire ressortir la partie essentielle, à notre sens, la seule vraie de cette œuvre magistrale. Tout le reste, c'est-à-dire le train officiel de la suite impériale que précède la litière — au fond de laquelle se détache la figure de Poppée — les soldats, les courtisans, les parasites, la foule elle-même, appartient à la décoration. Toutes les têtes qui s'y agitent en sens divers, et que l'on aperçoit jusque dans les derniers fonds, ne sont que des comparses autour des figures principales: Néron et les martyrs.

Il y aurait cependant de quoi soutenir longtemps encore notre attention, si nous voulions examiner avec soin les groupes variés qui se présentent dans cette partie du tableau, la plus brillante peut-être, au point de vue du coloris et de l'ordonnance. Si l'on rencontre çà et là, parmi cette foule compacte, des silhouettes peu intéressantes, on ne saurait contester à l'artiste le mérite de nous avoir tracé, comme d'un jet, une image frappante de la corruption romaine sous le règne des empereurs. M. Siemiradzki a pénétré jusqu'au fond des mœurs de cette époque de décadence, et les types que son imagination en a relevés sont autant de portraits historiques, dont la vérité peut aller de front avec la tradition accréditée par les découvertes archéologiques et les monuments artistiques que nous a légués l'antiquité. Ce vieillard jouant aux dés avec un libertin couronné de fleurs, sur les genoux duquel s'étend une fille de joie; — cette courtisane à demi-nue, se dandinant voluptueusement sur un parapet, presque ivre et qui présente encore sa coupe; — ces patriciens blasés et ces hommes du peuple abrutis par le vice; — ces matrones étalant avec orgueil leur superbe beauté, et ces parasites au rire stupide, — toutes ces figures, enfin, appartiennent à l'histoire.

Sans insister davantage sur cette partie du tableau, il nous suffit de constater que l'éminent peintre polonais n'est pas allé au-delà des effets scéniques qu'il s'est proposé d'atteindre. Si, d'une part, il a couru le risque de froisser les âmes timorées en permettant à sa brosse de caresser un

peu trop les formes provocantes et le laisser-aller sensuel des *Nana* de l'époque, de l'autre, il a pu s'applaudir de la sympathie générale que l'on a témoignée à quelques personnages, dont les traits nettement accusés peuvent se traduire par un sentiment de commisération. La plus frappante de ces figures occupe le premier plan : c'est une cythariste aussi belle qu'il est possible de rêver la beauté romaine. Assise sur le bord d'un bassin et drapée avec modestie, cette charmante créature, qui suit d'un regard empreint de douce mélancolie les préparatifs du supplice, semble ravie en extase devant l'héroïsme des martyrs.

Evidemment, un ouvrage aussi considérable n'est point passé sous les yeux du public sans être l'objet de quelques réserves, qui, hâtons-nous de le dire, n'ont porté que sur certains détails de forme et sur des nuances d'ailleurs fort difficiles à préciser. Mais, la critique n'a eu qu'une voix pour reconnaître dans cette peinture l'élévation de la pensée, la beauté de l'ordonnance, le caractère historique de l'ensemble de la composition, et l'originalité de l'artiste qui, sans mépriser la tradition académique, tient cependant à s'en écarter pour ne procéder que de lui-même et n'obéir qu'à ses propres inspirations.

Quant à l'exécution, on peut dire qu'elle désarme complètement la critique. On y a constaté, en effet, un dessin pur et expressif, un modelé étudié de près jusque dans les moindres méplats, une touche large et franche et un coloris riche de souplesse et de splendeur.

La *Danse des glaives* est une toile de moindre dimension et de toute autre nature. L'artiste, en la créant, n'a voulu parler qu'aux yeux : c'est dire que M. Siemiradzki est passé de la peinture historique au tableau de genre. — Nous sommes dans le jardin d'un patricien romain et sur une terrasse qui domine la mer. Le soleil éclaire de ses rayons brûlants l'onde azurée qu'encadrent, au loin, des montagnes aux teintes violacées. Pas un brin de *venticello* se jouant dans le feuillage : l'atmosphère suffocante invite au repos. Aussi, n'y a-t-il pas lieu d'être surpris de voir, sous un berceau de verdure, un vieux patricien entouré de

ses parasites, nonchalamment étendu sur un banc de pierre recouvert d'une riche draperie. Afin de tromper l'ennui, il a fait venir une danseuse qui le charme, moins par la beauté de ses formes que par les exercices de sa prodigieuse habileté. Cette jeune fille, entièrement nue, se livre, en effet, à des exercices acrobatiques qui consistent à sauter, en dansant, entre deux rangées de piques acérées. Ces sortes d'exercices, dont les vases étrusques nous ont transmis le souvenir, étaient fort à la mode sous les derniers empereurs. M. Siemiradzki a si bien rendu ce sujet, que l'illusion est complète. La danseuse — un modèle vivant qui s'enlève sur le paysage avec une force de relief surprenante — se présente debout, le dos tourné au spectateur, les bras levés, prête à se lancer pour tourner sur elle-même et retomber debout. Elle mesure son élan: un faux mouvement la jetterait sans pitié sur la pointe des piques. Enfin, la scène se complète par un groupe de jeunes cytharistes grecques, dont le costume pittoresque produit un contraste charmant avec les toges blanches des parasites couronnés de fleurs.

Nous tenons à faire remarquer, au sujet de cette toile, que M. Siemiradzki doit à l'exquise délicatesse de son goût de n'être point tombé dans les excès que l'on a justement reprochés à la peinture réaliste. Exécutée par un pinceau autrement doué, sa *Danseuse* vue de dos, avec ses jarrets cambrés, ses cuisses de forte carnation et ses hanches solidement accentuées, eût été intolérable. A notre sens, le nu traité par M. Siemiradzki — malgré l'intensité de la couleur, et si *réel* que soit le modelé — se présente toujours dans les conditions voulues par la saine peinture. C'est l'étude partant du vrai, mais qui cherche l'harmonie ; c'est l'amour de la vérité, qui répudie les effets excitants et sensuels.

La *Femme ou le vase?* est une autre composition exécutée pour le plaisir des yeux. L'artiste nous introduit maintenant dans la boutique d'un brocanteur romain. Sur un fond composé de vieux tapis appendus au mur, de plâtres, de statuettes et autres objets, se dessine un groupe typique supérieurement enlevé: un riche patricien épris d'un vase

magnifique qu'il tient sur ses genoux, mais fort alléché par la beauté d'une esclave que le marchand expose, toute nue, à ses regards. Le vase est admirable de ciselé; mais l'esclave est riche de formes séduisantes. Arrêtera-t-il son choix sur l'objet ou sur la femme?... Tel est le côté pittoresque qui recommande cette toile. Ici, encore, l'artiste se révèle sévère observateur des données historiques. Le milieu dans lequel va s'opérer le marché se présente dans sa couleur locale. Les marchands d'esclaves ne se bornaient pas, en effet, à ce genre de trafic; leurs boutiques étaient des bazars où s'entassaient toutes sortes de marchandises et de bibelots, comme Térence nous en fournit le témoignage dans le portrait de Sannion, désolé du rapt de Callidie, à cause du contre-temps fâcheux qui lui fera manquer la foire de Chypre, où il se proposait de porter plusieurs captives et beaucoup d'autres effets. Mais le mérite principal du tableau est dans la figure de la jeune esclave, remarquable d'expression — un sentiment de pudeur — et de beauté sculpturale. Quant au marchand, il a été fidèlement représenté comme les gens de son vil métier. Sa figure ignoble est le type exact caractérisé par ces mots de Térence:

" . . . . . . *Pernicies communis adolescentium*
" *Perjurus, pestis.* "

Il nous resterait encore plusieurs toiles à examiner; mais les bornes que nous nous sommes prescrites sont déjà dépassées. Nous tenons à mentionner cependant une toile qui rappelle, à peu de chose près, la *Danse des glaives:* une esclave fort avenante versant le nectar dans la coupe d'un vieux patricien; puis le *Retour de l'orgie*, scène romaine qui se passe, à la première lueur de l'aurore, sous le fameux rocher au-dessus duquel Tibère faisait jeter les infortunés qu'il avait voués à la mort; le *Ver luisant*, effet de nuit, où l'on distingue, enveloppés d'une ombre mystérieuse, deux amoureux en contemplation devant un ver luisant que l'amant tient dans sa main; le *Diseur de bonne aventure*, encore une scène d'amour, où l'on admire deux amants interrogeant, avec angoisse, l'horoscope d'un égyp-

tien ; enfin, le *Triomphe de la civilisation*, ou la lutte de la lumière avec les ténèbres, grande toile qui décore aujourd'hui un plafond du palais Zawisza, à Varsovie.

Toutes ces toiles sont travaillées avec un amour consciencieux de l'art et avec un *faire* spécial de l'artiste dans la tonalité et le coloris. Deux d'entre elles, cependant, appartiennent *au genre impressionniste*, mais nous ne pensons pas que M. Siemiradzki se laisse allécher par cette mode, dont le succès, aux dernières expositions, a été fort contesté.

M. Louis Fontana exerce l'architecture, la peinture et la sculpture. Est-il architecte? Est-il sculpteur? Est-il peintre? En l'admettant dans la classe de peinture, l'Académie de Saint-Luc a témoigné sa préférence pour les travaux dus à son pinceau; en conséquence, elle le considère comme peintre. Toutefois, M. Fontana, dont l'activité est exemplaire, ne dédaigne pas de faire bon accueil à tous les commettants, qu'ils désirent de lui un ouvrage d'architecture, un marbre, une toile ou une peinture décorative.

Comme toutes les natures exceptionnellement douées, cet artiste n'a pas eu de grands efforts à surmonter pour se familiariser avec les préceptes des trois branches de l'art. Après avoir suivi un cours d'architecture et d'ornement au Lycée de Macerata, M. Fontana quitta le crayon pour le pinceau et l'ébauchoir, qu'il apprit à manier à l'Académie de Saint-Luc, sous la direction de Minardi. On le vit étudier successivement le nu dans la classe de peinture et modeler d'après nature dans celle de sculpture. Son égale aptitude dans le travail de la brosse, comme dans le maniement de l'ébauchoir, lui gagna la bienveillance de Minardi, qui l'entoura de soins spéciaux. Sous cette tutelle, M. Fontana atteignit un certain degré de perfectionnement, qui s'accentua dans ses travaux de peinture plutôt que dans l'exécution plastique.

Cependant, les premiers ouvrages de décoration murale que cet artiste livra au public laissèrent percer le défaut habituel des pinceaux faciles : ils furent classés dans la catégorie des peintures *di maniera*, qui trahissent l'absence

du modèle. A ce point de vue, M. Fontana n'a guère désarmé la critique; ce défaut ne nous a pas échappé dans les peintures qu'il a exécutées, à Rome, dans l'église du Saint-Sauveur *in Lauro*, dans celle de *Sant'Angelo in Pescheria*, et on le note encore, mais à un degré moindre, dans les grandes fresques dont il a décoré tout récemment l'église de Saint-Laurent *in Damaso*, contiguë au palais de la Chancellerie pontificale. Cette église, d'une décoration fastueuse, mais d'une élégance fort contestable, a sa nef entièrement revêtue de fresques: trois immenses panneaux de forme rectangulaire, au dessus de l'entablement du premier ordre, et une série de huit tableaux, disposés symétriquement, au dessous d'un lourd plafond qui les écrase, et dont cinq font pendant aux vastes fenêtres par où l'édifice prend le jour, du côté de là grande cour de la Chancellerie Dans deux des panneaux rectangulaires, M. Fontana a tracé des épisodes de la vie du pape Saint Damase; le troisième représente le martyre de Saint Laurent. Il y a là une grande somme de travail, beaucoup de science dans l'ordonnance des nombreuses figures mises en scène, de la variété dans les costumes, du goût dans le jeu de la draperie, de la vivacité dans la tonalité générale; c'est, en un mot, une éblouissante décoration. Que manque-t-il à cette peinture pour être une œuvre d'art? Le mouvement, la vie, le sentiment.

Les autres tableaux décoratifs, qui représentent des scènes de martyres et des faits de la vie des papes Saint Grégoire VII, Saint Léon III et Pie V, provoquent la même impression.

Nous préférons de beaucoup les peintures que M. Luc Carimini a fourni à M. Fontana l'occasion d'exécuter dans l'église des Saints-Apôtres, récemment restaurée par cet éminent architecte. Soit que cet artiste ait voulu rivaliser de bon goût avec M. Carimini, soit que la nouvelle décoration architectonique ait mieux inspiré son talent, ces peintures flattent agréablement le regard et s'harmonisent parfaitement avec l'œuvre de l'architecte, une transformation totale de l'aspect intérieur de cet édifice. *La gloire des*

Franciscains, dans un cadre de stuc doré, au centre de la voûte, ouvrage de Baciccio, bon peintre de la première moitié du siècle dernier; la fameuse chute d'*Odazzi;* un tableau de Muratori dans le fond de l'abside et, dans la calotte de celle-ci, une Gloire et quelques ornements en stuc, constituaient, en effet, les seuls ornements de l'église des Saints-Apôtres, quand la décoration générale en fut confiée à M. Carimini. La tâche n'était point aisée, et si l'artiste romain peut se flatter aujourd'hui d'une réussite au dessus de tout éloge, il le doit à l'heureuse inspiration d'avoir moins visé à être original [1] qu'à seconder la décoration et la disposition architectonique existantes. Le travail de M. Carimini, avec les peintures de M. Fontana qui le complètent — les douze Apôtres, des Docteurs, les quatre Evangélistes, des Anges et des Archanges — se rapproche si intimement de la décoration primitive, qu'il semble une œuvre originale des premières années du siècle passé.

Nous avons mentionné les principales peintures de M. Fontana, et nous ne croyons pas ajouter à cette courte énumération des grisailles dont il a décoré deux palais romains. Il nous resterait à étudier sa sculpture et son

[1] L'œuvre originale de M. Carimini est la construction de la basilique souterraine, dans laquelle reposent les corps de Saint Philippe et de Saint Jacques, et celle de la confession qui y donne accès. L'architecture de cette vaste crypte, inaugurée en 1879, revêt entièrement le caractère des anciens monuments chrétiens, et le comte Vespignani, qui n'était certes pas prodigue d'éloges envers ses collègues, nous en témoigna, à maintes reprises, sa satisfaction, en disant qu'il l'estimait un des plus beaux ouvrages d'architecture qu'ait produits l'art moderne.

On cite encore, comme supérieurement réussie, la chapelle du Crucifix, qui se trouve à droite de l'abside de cette église et qui sert aux pieuses réunions des tertiaires de Saint-François. M. Carimini a formé ce sanctuaire de huit magnifiques colonnes qui avaient appartenu à l'ancienne église, et dont la disposition a tracé trois nefs. Ces colonnes, décorées avec élégance, soutiennent un plafond à caissons en stuc, et donnent au sanctuaire un aspect imposant, que rehausse la disposition architectonique de l'abside, de forme octogonale, et revêtue de marbres sculptés et de peintures. La richesse de cette chapelle se complète de la décoration des bas-côtés, peintures à fresque remarquables, dues au pinceau de M. Bruschi.

architecture ; mais ces travaux se trouvent hors de Rome, à l'exception d'un marbre, la statue de Minardi, que l'on a posée sur la tombe du célèbre dessinateur italien, dans le cimetière de Rome. D'ailleurs, ces ouvrages ne comportent pas un mérite intrinsèque capable de modifier avantageusement l'opinion que l'on a conçue de cet artiste.

M. Maccari s'est fait connaître, il y a quelques années, par une œuvre de premier choix, dans laquelle il a fait ressortir toutes les ressources qu'on peut tirer de la peinture réaliste dans les sujets élevés, comme celui d'une *Desolata* ou Descente de croix. C'est un artiste doté de qualités exceptionnelles, jeune encore, et qu'on peut dire aujourd'hui définitivement sorti du pair. Après avoir manié la brosse sur les toiles de genre, auxquelles il réussit à intéresser le public intelligent, il aborda la peinture d'histoire, dans laquelle, de prime saut, il se fit un nom. Ses derniers ouvrages nous autorisent à dire qu'il y est passé maître, et c'est à ce titre que les portes de l'illustre aréopage artistique de l'Italie viennent de s'ouvrir et se sont ouvertes naguère devant lui.

Nous n'avons conservé qu'un trop faible souvenir de la *Descente de croix* pour oser nous engager dans une description qui courrait le risque d'être bien au-dessous de la vérité. Certains détails saisis au moment de l'observation, captivent le spectateur par leur originalité puissante ; il est indispensable de les esquisser sur place pour les faire passer dans toute leur intégrité sous les yeux du lecteur. Tout au plus rappellerons-nous le groupe de la composition d'après une assez mauvaise photographie, unique *ricordo* que l'acquéreur, jaloux de cette œuvre magistrale, ait laissé entre les mains de l'auteur. — La scène se déroule sur les hauteurs du Golgotha, enveloppées d'une atmosphère surchargée de sombres vapeurs, éclairées çà et là d'une lueur blafarde que le pinceau avait découpée sur un large nimbe aux tons cuivrés. A gauche du tableau, la Vierge Mère, éplorée, est assise au pied de l'arbre de la croix. Sur ses genoux repose le corps de son divin Fils,

dont la silhouette se dessine en ligne presque verticale partant du troisième plan; enfin, Madeleine, qui se présente de profil, agenouillée au premier plan, complète le groupe.

Par cette ordonnance originale, rendue d'après les lois d'une savante perspective, l'artiste a rajeuni un vieux thème qui semble ne plus séduire les pinceaux des peintres contemporains.

La Déposition du pape Saint Sylvaire l'emporte supérieurement sur la précédente; c'est un de ces tableaux privilégiés qui, selon l'expression d'un de nos grands critiques d'art, ont « leur clou planté d'avance » dans les galeries et les pinacothèques. Cette toile est, en effet, une pièce de musée, dont la ville de Turin a fait l'acquisition.

La scène décrite par le jeune académicien se passe dans une salle du palais de Pinceus, où Bélisaire alla s'installer avec Antonine, après le pillage de Naples. Sans qu'il soit besoin d'ouvrir une histoire de cette époque pour saisir toute l'ordonnance du tableau, on devine, au premier coup d'œil, ce qui vient de se passer dans cette vaste salle, terminée en abside. Bélisaire et Antonine ont essuyé un nouveau refus de Sylvaire, que, sur les ordres de l'impudique Théodora, ils avaient sommé, à plusieurs reprises, de rétablir Anthème sur le siège de Constantinople et d'abolir le Concile de Chalcédoine. Irrités de la fermeté du saint pontife, ils lui ont fait arracher le pallium et l'ont fait revêtir d'une robe de moine pour le reléguer au fond d'un cloître. Tel est le moment que l'artiste a choisi pour ordonner son tableau. Sylvaire, dépouillé du pallium, est revêtu de la bure. La tête baissée, il s'avance lentement entre deux moines qui le conduisent vers une porte, s'ouvrant, à gauche, sur un cloître peuplé de moines. Les groupes variés que l'on voit s'agiter sous ces voûtes, largement éclairées par le grand jour qui plombe dans la cour, sont ici une pure décoration; mais cette décoration charmante était indispensable: deux groupes muets, dans cette vaste salle, dont l'un — Antonine et Bélisaire, dans le fond, à droite, — n'auraient offert à l'œil de l'observateur qu'une scène bien froide.

Toutefois, il est permis de mettre en doute la vérité historique de la topographie créée par l'artiste. La déposition de Saint Sylvaire a eu lieu au palais de Pinceus: tous les historiens sont d'accord sur ce point. Pourquoi donc ce cloître, qui se trouve en communication directe avec la grande salle du palais? Il n'est guère admissible que la luxurieuse Antonine se fût contentée d'un voisinage aussi gênant... Quoi qu'il en soit, cette toile est une de ces œuvres qui se placent au premier rang. Les personnages sont parfaitement dans leur rôle: le pape est une vénérable et sainte figure, bien affligé, mais résigné; le moine qui a osé porter ses mains sur le vieillard, un type un peu grossier, si l'on veut bien, mais parfaitement caractérisé; Vigile, dont la tête se profile légèrement, une physionomie sympathique qui laisse deviner un cœur bien doué; Antonine, une coquine de femme aux traits railleurs, jolie quand même dans son maintien abandonné, où le relief de sa poitrine plantureuse s'accentue avec une réalité provocante; enfin, Bélisaire, un barbare de mauvaise humeur, qui paraît péniblement impressionné de l'action détestable qu'on lui a fait commettre.

Le fond sur lequel se détachent les groupes est une petite page d'architecture aux lignes sévères, presque froides, mais en harmonie remarquable avec la tonalité générale. Le jour lui-même, savamment distribué dans cette salle où l'air circule abondamment, vient encore ajouter à l'impression saisissante de la scène.

M. Maccari légitima, par ces deux ouvrages, les hautes espérances qu'il avait fait concevoir à l'Académie de Sienne, où il fit ses premières études artistiques dans la classe de sculpture. Ses collègues racontent de lui, à ce sujet, que ce fut sur le conseil du sculpteur Musini, son professeur, qu'il s'éloigna du marbre pour prendre le pinceau. Il ne manquait cependant pas d'aptitude, car ses compositions plastiques n'étaient point dépourvues de mérite, et l'on apprécia sa collaboration au monument que la ville de Sienne a érigé à la mémoire de Pianigiani ; mais aux yeux de son maître, l'ébauchoir n'eût jamais fait de M. Maccari un artiste de premier ordre.

« Ce fut avec le plus vif transport, dit un biographe « d'artistes contemporains, que M. Maccari suivit le conseil « de son maître ; il quitta l'ébauchoir et prit la palette et « les pinceaux. La réussite de ces premiers essais de pein- « ture ne tarda pas à démontrer que l'expérience du « maître avait eu le pressentiment de la vérité. Maccari « devint bientôt fort habile dans la magie du coloris. Il « n'avait pas encore vingt ans, et bien que sa peinture « laissât percer de nombreux défauts, il témoignait d'une « tendance marquée à se faire une manière individuelle « dans le coloris réaliste. Les sympathies qu'il inspirait « lui procurèrent d'une société anglaise la commission « d'exécuter la copie des fresques de Pinturicchio, qui « décorent la bibliothèque du Dôme de Sienne. Le bénéfice « qu'il retira de ce travail le mit en mesure de faire son « premier tableau : *Eliezer offrant à Rebecca les présents « de son maître*, dont le marquis Pieri Nerli fit l'acquisi- « tion. Maccari exécuta ensuite des peintures à fresque « dans une petite église que le marquis Pieri Nerli venait « de faire construire dans la commune de Quinciano.

« Toutefois, malgré ces travaux, Maccari n'était qu'au « matin de sa carrière ; il prit part au concours d'une pen- « sion pour Rome, et il gagna le prix. A Rome, il s'ap- « pliqua à l'étude des précieux modèles de toutes les écoles, « non pour devenir l'esclave de l'une ou de l'autre, mais « pour faire une récolte de connaissances et d'inspirations, « de nature à se former une idée de la manière spéciale « des grands artistes de la Renaissance. Ce fut pour le « même objet qu'il parcourut les contrées de l'Italie le « plus riches en chefs-d'œuvre de peinture, et il s'arrêta « spécialement à Venise, où le séduisirent les grands effets « du Titien, de Paul Véronèse et de Carpaccio [1]. »

De retour à Rome, M. Maccari se mit à l'œuvre, et deux toiles remarquables — *Sira sacrifiant sa vie pour Fabiola*, couronnée à l'Exposition de Termini, à Rome, en 1870 ; et *Un souvenir d'amour*, qui obtint une médaille

---

[1] G. Gozzoli, *Gli artisti viventi.*

d'or à l'Exposition de Parme — le classèrent parmi les premiers coloristes italiens.

M. Maccari n'a pas négligé la peinture à fresque, et aujourd'hui cet académicien de Saint-Luc est considéré comme le digne émule des Gagliardi, des Mariani, des Seitz. On cite, en effet, avec éloges, la décoration de l'église du Saint-Suaire, à Rome, où il a exécuté sept tableaux ; l'*Amour couronnant les Trois Grâces*, qui décore le plafond de la grande salle des réceptions au Palais du Quirinal, et quelques travaux de moindre importance dans d'autres sanctuaires de la métropole. Actuellement, le monde artistique romain attend, non sans anxiété, l'achèvement des grandes peintures murales dont M. Maccari décore la grande salle du Sénat au Palais Madama.

François Gay n'a exécuté, à Rome, qu'un très petit nombre d'ouvrages. Par contre, cet artiste a beaucoup travaillé pour l'étranger, et c'est avec la plus grande sympathie que nous avons maintes fois entendu parler de lui dans les ateliers de Rome, où l'on apprécie le goût exquis qu'il apporte dans ses compositions décoratives.





CHAPITRE XIV

Saro Zagari. — Jean Anderlini. — Edouard Müller. — François Fabi-Altini. — Nicolas Cantalamessa-Papotti. — Etienne Galletti. — Louis Guglielmi. — Randolfo Rogers. — Alphonse Balzico. — Jules Monteverde. — Charles Voss. Jean Warrington-Wood. — Louis Anici.

M. Saro Zagari.—Depuis quelques années, les écrivains au service des feuilles périodiques et des revues semblent s'être mis d'accord pour jeter le discrédit sur les compositions allégoriques qui figurent dans les Expositions de beaux-arts. Soit parti-pris, soit conséquence de la tendance générale à sourire au naturalisme en vogue, soit enfin pauvreté d'exécution de la part des artistes exposants, c'est à peine s'ils daignent mentionner ces compositions, qu'ils ne désignent plus, d'ailleurs, que sous le nom de genre fastidieux, rebattu et suranné. Si, dans les arts, l'allégorie est *en soi* un genre fastidieux, il faudra condamner, par *principe*, toutes les belles œuvres que les grands maîtres ont puisées à l'inspiration allégorique; et, pour être conséquents avec nous-mêmes, la bannir également du champ littéraire. Mais, qui oserait éliminer du langage figuré l'allégorie, dont l'effet séduisant est toujours d'un si bel effet? Dans les arts, les compositions allégoriques jouent le même

rôle qu'en littérature: elles ont la même grâce, comme elles offrent les mêmes difficultés. Rien n'est plus difficile, en effet, que de présenter d'une manière satisfaisante ces allégories, qui doivent être, le plus souvent, ravivées par le cachet individuel de l'artiste; car la plupart de ces sujets, mille fois traités, ont besoin d'être rajeunis par le talent qui peut toujours donner des forces nouvelles aux mythes, épuisés par les abus que l'on en fait. Mais une allégorie bien conçue, magistralement conduite, adroitement traitée, et dont le sens parfaitement clair se lit, sur la toile ou sur le marbre, sans le secours d'un interprète complaisant qui nous en fasse saisir les rapprochements, sera toujours une œuvre de choix que le mérite de l'exécution rendra encore plus recommandable.

Ces pensées affluaient à notre esprit pendant que nous examinions, dans l'atelier de M. Zagari, les plâtres d'une vaste composition allégorique qui décore, aujourd'hui, la façade du théâtre de Messine. Cet ouvrage comprend trois parties distinctes, dont chacune concourt à l'unité de pensée que le statuaire, hâtons-nous de le dire, ne pouvait mieux concevoir en harmonie avec la destination de l'édifice.

C'est d'abord un groupe colossal qui s'élève majestueusement sur l'attique de la façade du théâtre. Il représente le Temps découvrant la Vérité devant Messine qui, éblouie par l'éclat de sa lumière, tend à se jeter dans ses bras. L'artiste a été amené au choix de ce sujet par ces considérations: que le rôle du théâtre dans la société est d'instruire et de moraliser par l'agrément du spectacle; qu'il n'est pas de morale possible ou d'instruction parfaite sans avoir pour base la vérité; et que celle-ci descendant sur le théâtre, apportée par l'art dramatique, s'y découvre aux yeux de tous, au milieu des scènes de ris et de pleurs, se développant dans la succession du temps.

Debout sur la sphère du monde, le Temps se présente aux yeux du spectateur sous la figure d'un homme entre les deux âges, ni trop jeune, ni trop vieux, puisqu'il est indéfini. Un manteau, jeté sur l'épaule gauche, retombe à larges plis sur l'avant-bras et laisse à nu la moitié de la

poitrine et le bras droit étendu au-dessus de la tête de la Vérité, dont il vient de lever le voile, qu'il tient encore soulevé, tandis que sur la paume de la main gauche repose le sablier traditionnel. Deux ailes — symbole de la prédominance du Temps sur le monde — se déployant en vaste envergure comme un fond sur lequel se détache la masse du groupe, complètent la figure.

Plus bas, et par conséquent au premier plan, apparaissent la *Vérité* et *Messine*, avec toute la grâce que l'art plastique peut donner aux formes féminiles. Ce sont deux figures dont le galbe emprunté au ciseau grec se dessine en contours d'une étonnante finesse. A droite, la *Vérité* aux formes juvéniles, nue jusqu'à la ceinture, se tient immobile, la tête de face, les yeux levés vers le ciel d'où émane sa nature. Elle tend ses bras, moins pour laisser admirer sa beauté fascinante que pour inviter les hommes à venir à elle, comme à la lumière divine dont elle est le reflet. Elle est, en effet, bien belle dans cette attitude, et l'empressement de *Messine* à se jeter dans ses bras ne nous surprend guère. *Messine*, qu'on reconnaît sans peine à la couronne aux trois tours posée sur sa tête et à la croix d'Arcadie sur la poitrine, représente le type vrai des antiques matrones. Plus expressive que la *Vérité*, à laquelle on pourrait reprocher peut-être un peu de froideur, cette figure, admirablement drapée, est un chef-d'œuvre de rendu. Qu'on la détache du groupe dont elle fait partie, et qu'on lui donne artificiellement cette teinte de vétusté que le temps imprime sur le marbre, cette figure peut assurément passer pour un ouvrage grec de la meilleure époque.

M. Zagari a continué le développement de sa pensée allégorique dans deux bas-reliefs, placés au-dessus de chacune des deux portes principales de l'édifice. Le premier, qui ne comprend pas moins de quinze grandes figures, représente Hercule fuyant le vice pour suivre la vertu qui peut seule conduire l'homme à la gloire immortelle. Hercule, dont la mythologie a fait le type parfait de la force, était l'unique personnage de nature à symboliser, ici, l'homme que les moralistes et les physiologistes nous dépeignent d'au-

tant plus facile à être entraîné par l'emportement de la passion que sa force physique est plus puissante. Et, comme c'est sur l'adolescent que le dard de la concupiscence pénètre plus aigu et plus violent, l'artiste a eu le bon goût de ne pas nous présenter son héros avec les formes lourdes et trapues sous lesquelles la sculpture nous a souvent tracé la silhouette du dieu à la massue. Son Hercule est un beau jeune homme dans toute la vigueur de l'adolescence. Il est debout, entièrement nu, la tête tournée de trois quarts, l'œil plein de feu, lançant un regard de dédain sur la *Volupté* qui cherche à l'entraîner dans ses bras. Celle-ci s'offre au héros avec tous les attraits de la beauté et, pour mieux s'assurer la victoire, elle accompagne son regard de courtisane d'un geste significatif qui montre un cortège de bacchantes lascives étalant, dans le délire de la danse, les charmes trompeurs dont s'alimente l'ivresse des plaisirs sensuels. Mais, vains efforts! Hercule a déjà donné sa main à la *Vertu* qui lui montre le ciel. Désormais, il aura toute sa force pour dompter, exterminer, accomplir, enfin, ses douze travaux; d'où l'idée de la tragédie et de la comédie représentées par Melpomène et Thalie.

L'artiste n'a pas encore rendu toute sa pensée. La vie, s'est-il dit, n'est qu'un contraste continuel où les ris et les pleurs, le bien et le mal, le plaisir et la douleur se succèdent à l'envi. Mais tous ces éléments contradictoires s'équilibrent et constituent par là l'harmonie des passions, le système *physico-moral* de l'existence humaine dont l'étude constante a enrichi les pages de l'histoire. Bien que ces considérations philosophiques soient trop profondes pour entrer avec clarté dans le champ de l'Allégorie, M. Zagari a cru néanmoins les indiquer, en ajoutant au groupe qui fait cortège à la *Vertu* d'autres figures allégoriques, comme celles de *Polymnie* et de l'*Histoire*.

En dernière analyse, l'artiste a voulu représenter par ce bas-relief le triomphe de l'humanité morale sur l'humanité sensuelle. A gauche d'Hercule, c'est la luxure, le vice, le désordre qui mène à l'abrutissement figuré par Bacchus, grisé par une bacchante; à droite, c'est la vertu, le travail,

l'ordre qui grandissent l'homme jusqu'à l'immortalité, figurée par l'*Histoire*.

M. Zagari est aussi l'auteur de deux statues colossales, Charles III et Ferdinand II, roi de Naples, lesquelles ont eu le sort de tous les monuments qui ont un rapport trop étroit avec les convulsions politiques: l'une d'elles a été brisée dans une heure d'insurrection, et l'autre, moins maltraitée, a été conservée loin de la vue du public.

Nous ne poursuivrons pas l'examen des autres ouvrages plastiques de cet académicien de Saint-Luc, la plupart sont des monuments funéraires et des portraits.

Nous tenons, cependant, à mentionner encore un monument sépulcral élevé, à Catane, à la mémoire du duc François Carcaci. L'artiste y a représenté le triomphe de la bienfaisance, par la reconnaisance qu'elle laisse sur la terre. C'est un bas-relief de sept figures, dont l'ordonnance révèle un praticien dont l'ébauchoir est rompu à toutes les difficultés de l'art.

M. Jean Anderlini. — Parler en termes élogieux de cet académicien de Saint-Luc, serait pour nous une tâche facile, sans qu'il fût besoin d'entrer profondément dans l'examen de ses ouvrages. Nous n'aurions qu'à nous retrancher derrière l'opinion que Tenerani en avait conçue et l'estime qu'il professait hautement pour son fidèle élève. De tous les artistes romains qui ont grandi à l'ombre de cette brillante intelligence, M. Anderlini a été le seul, en effet, qui n'ait jamais quitté le maître. Il s'attacha à ses pas, l'aima comme un fils aime son père, et refusa même de s'éloigner, lorsque de grandes pensées artistiques, affluant à son esprit, l'invitaient impérieusement à se fier à ses propres ailes. Cette admirable abnégation ne devait pas manquer de porter ses fruits: Tenerani n'ayant pour son élève aucun secret à voiler, celui-ci suça goutte à goutte toute la sève puissante qui nourrit les robustes champions de l'art. Que de fois n'a-t-il pas vu jaillir des yeux du maître cette étincelle créatrice qui est l'âme des puissantes conceptions? Alors, il suivait cette pensée qui, insensiblement,

prenait corps sous la glaise pétrie et que la magie de l'ébauchoir métamorphosait, pour ainsi dire, en ces formes charmantes, pleines de grâce, de vie, de sentiment qui furent la partie maîtresse du grand sculpteur romain. Tenerani, à son tour, ne perdait pas de vue son élève favori. Après lui avoir dicté *ses* principes et avoir affermi ses pas dans le sentier ardu qui conduit au parnasse de l'art, il n'hésita pas à mettre la glaise entre ses mains et à lui confier le modelé de ses propres figures.

M. Anderlini a eu ainsi l'insigne honneur de travailler lui-même aux œuvres de son illustre maître qui, de son vivant, lui laissa toute l'exécution d'un monument remarquable dont il avait à peine ébauché l'idée. C'était un ouvrage de sculpture destiné à honorer la mémoire des soldats pontificaux tombés sur le champ de bataille de Castelfidardo. M. Anderlini se mit aussitôt à l'œuvre et, avec toute l'énergie d'un praticien consommé, il modela les parties principales de ce monument : trois bas-reliefs et un *Jésus*, de grande dimension, qui repose dans une vaste niche, au dessus du tombeau. Jésus se présente au spectateur avec toute la mansuétude que nous décrit le stylet évangélique. Il est assis, la tête de face, légèrement penchée en avant, les yeux baissés, les mains levées pour appeler à lui ses enfants de prédilection, les jambes reposant naturellement. Le visage se modèle avec une finesse de contours et une perfection de lignes qui rappellent les meilleures compositions de Tenerani. La draperie se développe majestueusement, sans coquetterie, c'est-à-dire avec le caractère spontané dont les bons artistes ont seuls le secret. C'est, pour tout dire, une œuvre de choix, qui porte l'empreinte d'un sentiment original et qui atteste un goût essentiellement judicieux.

Les deux premiers bas-reliefs représentent, l'un l'*obole* de Saint-Pierre et l'autre le dévoûment au Chef de l'Eglise : une page d'histoire contemporaine. Il s'ensuit que les personnages y apparaissent avec tout le prosaïsme de nos accoutrements modernes. La draperie classique fait place au pantalon, au frac à la forme étriquée, à la redingote

traditionnelle et à tous les détails mesquins de l'habit bourgeois, ce grand écueil des sculpteurs modernes. Cela n'est certes pas du gracieux; mais l'artiste est de son temps. S'il traite un sujet de notre époque, il ne saurait impunément s'écarter de la couleur locale: *dura lex, sed lex.* Hormis cette réserve, ces deux bas-reliefs, habilement modelés, font honneur à la science professionnelle de l'artiste.

Un troisième bas-relief est un ange de la Gloire, charmante figure, modelée avec un goût exquis. Les ailes déployées, l'ange élève de la main droite la palme symbolique, tandis que de la main gauche il tient la couronne des immortels. D'une main à l'autre se développe une large écharpe flottante, sur laquelle sont inscrits en lettres d'or ces mots de l'encyclique pontificale publiée en cette circonstance: *Mortem gloriosam occubuerunt.*

Enfin, un quatrième bas-relief, qui devait représenter un épisode de la bataille de Castelfidardo, et deux statues allégoriques, sont restés à l'état d'ébauche. C'est dire que ce monument n'a pas encore reçu les honneurs du marbre.

L'*Ange de la Résurrection* est une composition plus simple, mais qui se recommande par une grâce charmante.

C'est une figure de grandeur naturelle, qui sert de décoration unique à un monument funéraire. Sur un bloc de marbre, grossièrement équarri, l'Ange, les ailes repliées, un genou à terre, prêt à se lever, tient entre ses mains la trompette qui symbolise la résurrection générale prédite par la révélation apocalyptique. Son regard, où brille un rayonnement surnaturel, est levé vers le ciel: on dirait qu'il n'attend que l'ordre du Tout-Puissant pour prendre son vol et sonner l'heure terrible du suprême réveil. L'artiste ne pouvait être plus heureux dans l'ordonnance des parties en mouvement; car, de quelque côté que l'on envisage le marbre, on est surpris de la légèreté avec laquelle s'enlève toute la figure. Quant à l'exécution, elle est rendue de manière à ne donner guère prise à la critique; tout au plus pourrait-on désirer une plus grande spontanéité dans le jet de draperie qui, partant de la naissance des épaules, va se perdre à terre, en énormes bouillons. Mais cette réserve

n'atténue en rien le mérite de ce marbre, aussi magistralement interprété que rendu.

Sans nous arrêter à d'autres travaux de non moindre importance, parmi lesquels une statue allégorique représentant l'*Espérance*, et traitée dans le style classique, hâtons-nous d'ajouter que le nom de M. Anderlini ne tardera pas à être placé sous un jour plus éclatant, par un magnifique monument en bronze qui doit être élevé à la mémoire de Bolivar, sur une des principales places de Guayaquil. Le grand libérateur est représenté à cheval, en uniforme de général, dans une pose à la fois simple et majestueuse. Bien campé sur un superbe destrier — que les commettants ont exigé dans un mouvement en rapport avec celui du cheval de Rauch, — Bolivar se présente, les rênes à la main gauche, la tête légèrement tournée, accompagnant le mouvement de la main droite, qui tient son chapeau en saluant ses concitoyens. Cette statue colossale, qui va être incessamment coulée en bronze, vient d'être exposée au public, et la critique l'a appréciée comme une œuvre de premier choix.

Tel est le thème que l'ébauchoir de l'artiste romain a déjà développé, ainsi que trois bas-reliefs qui orneront la partie architectonique de cet ouvrage remarquable.

M. Anderlini a conçu également un autre modèle du général Obando, qui se transformera en statue en bronze pour orner une place d'une ville de Colombie.

M. Edouard Müller appartient à la colonie allemande établie à Rome. Emule de Carpeaux, de Dubois, de Delaplanche et de Falguière, son nom est classé parmi les premiers statuaires de la métropole. Son atelier est un vrai musée, et l'on se demande, en en parcourant les vastes salles, comment un homme, jeune encore, ait pu produire un si grand nombre d'ouvrages. Aussi, nous limiterons-nous à quelques glanures dans ce vaste champ artistique.

M. Müller, dont presque toutes les œuvres sont empreintes d'une grâce, d'une délicatesse incomparables, s'est fait surtout apprécier pour la supériorité, l'élégance, le choix des formes, et un goût exquis, qui plane au-dessus de la

sphère commune. C'est qu'il a formé son ciseau sur les chefs-d'œuvre de la statuaire antique ; mais il s'éloigne de ces grands types, pour dégager sa sculpture de tout ce que le classique a de purement conventionnel. L'*idéal* qu'il s'est tracé est le Beau pris sur la nature. Il le cherche avec une activité fiévreuse, et ce n'est que lorsqu'il l'a trouvé comme il le désire, qu'il se met à l'œuvre. C'est bien, en effet, dans le règne de la nature qu'existe le Beau ; mais on le rencontre le plus souvent mêlé au *laid*, que la science et le goût de l'artiste doivent rejeter avec soin pour rendre cette nature dans tout l'éclat de la beauté où se reflète la grandeur et la puissance du Créateur. M. Müller s'est donc lancé dans une voie qui tient un juste milieu entre le classique proprement dit et le réalisme dans le sens brutal du mot. Mais cette voie n'est pas de celles où l'on puisse entrer sans danger : sans un talent aussi solidement trempé que celui de M. Müller, rien ne serait plus aisé que de tomber dans le réalisme que répudie la vraie statuaire.

Quand nous avons visité l'atelier de cet habile sculpteur, nous avons été frappé, surtout, de l'élégance et de la finesse de chacun de ses ouvrages. Et quand nous avons été en présence du fameux *Prométhée*, dont l'exécution en marbre était encore inachevée, nous n'avons pu nous empêcher de féliciter l'auteur sur sa haute science du classique. M. Müller s'est empressé de rectifier aussitôt notre première impression, par cette réponse laconique : « Je ne suis « point classique : je modèle d'après nature. » — « Mais, « avons-nous repris, la nature *dans un même individu*, « peut-elle offrir une telle perfection de formes. » — « Oui, « mais il faut courir longtemps à sa recherche. » S'il en est ainsi, il faut convenir que M. Müller a su trouver son étoile et qu'il a été supérieurement heureux dans le choix de ses modèles. Quoi qu'il en soit, l'éminent statuaire a admirablement réussi dans tous les genres, et l'on pourrait classer tout son œuvre en trois sections distinctes, que nous examinerons séparément : la sculpture classique, la sculpture de genre et les sujets bibliques.

A la première appartiennent les meilleures compositions de M. Müller; le groupe de *Prométhée*, la *Nymphe qui embrasse l'Amour*, la *Bacchante qui coupe les ailes de l'Amour*, le *Faune au masque*, la *Nymphe effrayée*, le *Secret du Faune* et, enfin, un monument sépulcral, groupe allégorique sur les trois vertus théologales, la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*. — La seconde section comprend trois statues où le gracieux le dispute à la finesse de l'exécution: ce sont les *Moccoletti*, le *Pêcheur de crabes* et le *Réveil de la jeune fille*. Quant au genre biblique, il est représenté, avec succès, par un magnifique groupe que l'artiste nous a désigné sous le nom d'*Eve*.

Le dernier ouvrage sorti de l'atelier de M. Müller est le *Prométhée*, que nous avons mentionné plus haut. Ce groupe, qui se trouve aujourd'hui au Musée national de Berlin, a obtenu, à Rome comme en Allemagne, un remarquable succès. Il représente le fils d'Uranus et de Climène au moment où l'aigle vengeur, descendu des hauteurs aériennes, cherche à plonger son bec dans la poitrine de sa victime. En s'inspirant d'un sujet que le ciseau a déjà traité et que la peinture a reproduit sous toutes les formes, M. Müller a tenu à s'écarter du sentier battu, afin de créer une œuvre absolument originale. Aussi n'a-t-il point voulu présenter son héros avec cette expression saisissante et terrible de la douleur physique, qu'on lit sur le *Laocoön* du Vatican, et qui fait le mérite principal du chef-d'œuvre d'Agésandore. L'artiste a préféré nous intéresser au triste sort de l'infortuné Titan, à l'exemple des belles Océanides qui s'efforcent en vain d'opérer sa délivrance. — C'est donc sur un roc élevé qu'est assise, toute nue, la figure héroïque de Prométhée. Elle apparaît telle que les satellites de Jupiter ont dû la souder à la pierre du vieux Caucase, par les anneaux d'airain qui enchaînent ses bras et ses pieds. Ces liens ainsi disposés, ont peut aisément se représenter les mouvements convulsifs que l'artiste a prêtés au Titan, sous les efforts suprêmes tentés pour se dégager de ses entraves. La tête est tournée vers le ciel; le bras droit, plié sur le dos, est rivé au même anneau qui serre le bras gauche

dont la main crispée montre un poing menaçant ; la poitrine est jetée en avant, tandis que les muscles du ventre rentrent convulsivement ; enfin, la jambe droite, prête à céder sous le poids du corps, seconde les efforts du pied dont les doigts crispés pincent puissamment la pierre.

Il faut avoir sous les yeux cet admirable morceau de sculpture pour goûter toutes les beautés plastiques qu'il renferme, et pour se rendre compte des difficultés qu'a dû surmonter l'artiste pour ciseler avec vérité ce corps martyrisé, dont chaque muscle a nécessité une étude spéciale.

Au-dessus des flots qui viennent se briser sur le rocher fatal, s'élèvent les deux Océanides, que la vue de cet affreux spectacle a saisies de pitié. Touchées du malheur de Prométhée, elles ont voulu briser ses chaînes ; mais le dur métal pénétrait trop profondément dans le roc pour céder à la force si faible de leurs membres délicats. La plus jeune a succombé à ce travail pénible et inutile. On la voit étendue sans connaissance, tenant encore son bras droit autour du pied du Titan, qu'elle s'était efforcée en vain de dégager de l'anneau fatal qui l'enchaîne. Sa compagne, aux formes exubérantes de jeunesse, a pu résister à cette tentative ; mais, surprise par l'arrivée de l'aigle, elle n'a eu que le temps de s'élancer vers l'oiseau sinistre pour l'éloigner de la poitrine du malheureux Titan. C'est dans ce mouvement d'élan que M. Müller a ciselé cette ravissante Océanide. On la voit se dressant courageusement vers l'aigle, le genou droit appuyé sur une pointe de rocher, le regard enflammé et la main gauche déjà posée sur la poitrine de l'oiseau qu'elle repousse de toutes ses forces, comme pour détourner de Prométhée le supplice cruel dicté par la vengeance des dieux.

Ces deux figures, entièrement nues, sont rendues avec une vérité parfaite. Elles sont si belles, leurs formes séduisantes sont si bien ciselées, leur expression respire tant de grâce, qu'on les dirait descendues des sphères de l'idéal ; mais, si l'on s'approche du marbre et si l'on examine les contours, que n'a guidés aucune ligne conventionnelle, on ne tarde pas à reconnaître que l'œuvre de M. Müller est

une reproduction minutieuse de la nature. C'est cette perfection de formes qu'on a le plus admirée à Berlin et que le *Vossische Zeitung* a appréciée en ces termes: « La grandeur « artistique et la réputation de M. Müller reposent surtout « dans l'art et dans le sentiment distingué de la beauté « et de la grâce avec lequel il sait représenter plastique- « ment les corps aux formes juvéniles et potelées... Au lieu « de chercher l'effet principal dans la puissante figure du « Titan que la colère des dieux a condamné à des tour- « ments horribles, le talent de M. Müller a préféré le « charme des formes féminiles... la délicatesse, la beauté « florissante et le naturalisme vivant des douces Océanides. »

A Rome, où l'étude du nu a une glorieuse tradition, ces qualités n'ont certes pas été méconnues; mais ce que le monde artistique a le mieux goûté dans cet ouvrage, c'est le talent supérieur qui a conduit cette savante composition, devant laquelle la critique sévère est restée muette, l'heureuse disposition du groupe, l'expression de chaque figure, où l'œil le moins exercé saisit sans peine les sentiments qui l'animent et, enfin, le dessin qu'on ne saurait désirer plus correct.

Ajoutons, pour être complet, que ce groupe remarquable mesure 3 m. 50 de hauteur et qu'il a été ciselé dans le plus beau bloc de marbre qui soit jamais sorti des carrières de Carrare.

Le *Secret du Faune* est une composition moins vaste que celle que nous venons de décrire; mais l'exécution en est tout aussi parfaite. C'est une petite scène intime de la vie champêtre des demi-dieux mythologiques. L'imagination de l'artiste a surpris dans le silence mystérieux des bois un jeune Faune sur le point de faire rougir, par un aveu trop brusquement formulé, le front candide d'une charmante nymphe dont il est violemment épris. Le séducteur assis sur un tronc d'arbre, à côté de la nymphe, se penche vers elle pour proférer à son oreille l'aveu indiscret et, afin de le lui faire mieux entendre, il a passé son bras autour de sa taille; mais la jeune fille, détournant la tête, avec un petit air dédaigneux, qui sied à merveille à sa gracieuse

et modeste figure, s'empresse d'écarter la main du jeune impertinent dont le regard malin semble déjà se réjouir d'une trop facile victoire. Ce groupe, de grandeur naturelle, est un des ouvrages le mieux achevés qui soient sortis de l'atelier de M. Müller, bien que ses autres compositions mythologiques se recommandent surtout par un fini remarquable, comme le *Baiser de la Nymphe* et la *Vengeance d'une bacchante.*

Le premier de ces deux groupes est une belle jeune fille, agenouillée devant un petit enfant qu'elle attire sur son cœur. En la voyant dans cette attitude, le regard plein d'amour, les lèvres collées sur les joues richement potelées de l'enfant, on croirait que le ciseau de l'artiste a voulu représenter, par cette figure, l'image plastique de la tendresse maternelle. Mais à l'éclair malicieux qui jaillit des yeux de l'enfant, bien mieux qu'aux petites ailes se déployant sur ses épaules, on ne tarde pas à reconnaître le petit dieu volage, dont le secret plaisir est d'enflammer les cœurs. C'est donc l'Amour qui surprend une Nymphe. L'imprudente jeune fille, séduite par les charmes de l'enfant, ignore que le cruel ne reçoit ses baisers que pour mieux inoculer dans son cœur un feu dévorant, qui la consumera sans jamais s'éteindre. Il ne lui restera que le plaisir de la vengeance : c'est le sujet de la *Vengeance de la Bacchante.*

M. Müller, poursuivant son idée allégorique, a modelé dans ce groupe, qui fait ainsi pendant au *Baiser de la Nymphe*, une Bacchante qui, cruellement éprouvée par les tourments de l'amour, avait juré de se venger si le dieu perfide venait à tomber un jour entre ses mains. La Bacchante, à moitié accroupie dans une attitude des plus heureuses pour faire ressortir une belle étude de nu, tient l'Amour prisonnier entre ses jambes et, munie d'une grosse paire de ciseaux, elle s'apprête à lui tailler les ailes. L'aile gauche est déjà sous le fer ; mais l'expression du visage de la Bacchante laisse deviner un pardon que l'enfant, tout confus, semble implorer avec un léger et gracieux sourire.

Ces deux groupes supérieurement traités eurent, à Berlin, un tel succès, qu'ils ouvrirent à leur auteur les

portes de l'Académie royale des Beaux-Arts, comme le *Faune au masque* et la *Nymphe effrayée* lui ouvrirent, quelque temps après, celles de l'Académie de Saint-Luc.

Nous ne devons pas passer sous silence un superbe monument qui décore aujourd'hui un mausolée à Hambourg, et dans lequel M. Müller s'est révélé, non seulement un statuaire d'élite, mais encore un profond philosophe. Ce monument sépulcral représente la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*, les trois vertus théologales qui ont inspiré de nombreux artistes dans des compositions analogues. Son mérite intrinsèque est le mouvement général qui anime l'ensemble du sujet. C'est un tableau admirablement bien coordonné, où chaque personnage, loin d'être une figure froidement plastique, joue un rôle dicté par la pensée allégorique de l'auteur : l'amour maternel sous le symbole des trois vertus théologales. Au-dessus de l'urne funéraire, M. Müller a groupé la Charité chrétienne contemplant l'Espérance, qui, à son tour, contemple la Foi, dont le regard expressif repose avec confiance sur la Croix, qu'elle presse affectueusement sur sa poitrine. Cette sculpture est surtout remarquable par son style sévère et par la draperie dont les plis harmonieux rappellent les matrones soigneusement drapées des antiques figures grecques.

Nous n'insistons pas davantage sur cet artiste, dont il nous resterait encore à faire ressortir le goût exquis qu'il a apporté dans les sujets de genre. Tout en applaudissant à son *Réveil de la jeune fille*, admirable étude de nu et de mouvement instantané pris sur nature, à son *Pêcheur de crabes* et à ses *Moccoletti*, type charmant et plein de vérité qu'il faut avoir vu, à Rome, pour pouvoir l'apprécier comme il convient, nous préférons rester sous l'impression des œuvres classiques, auxquelles nous pourrions ajouter l'étude biblique que nous avons mentionnée sous le nom d'*Eve*, figure saisissante qui représente l'instinct du bien et celui du mal se révélant dans la créature humaine, dès le sein de la mère. Constatons uniquement que le nom de M. Müller appartient, dès aujourd'hui, aux annales de la sculpture allemande, dont il se détache toutefois par le

style original et réaliste, dans le *beau* sens du mot, parce qu'il repose sur les principes de la grande école italienne. La postérité l'y verra occuper une place d'honneur à côté des Dannecker, des Rauch, des Schadow, des Schwanthaler, des Rietschel, des Kiss, des Drake, des Begas, des Wolf, etc., dont les meilleurs ouvrages, de l'avis des critiques le plus accrédités, n'éclipsent certes pas le marbre du *Prométhée*.

M. Fabi-Altini est encore un disciple émérite de la grande école. Ce statuaire a mis à jour ses hautes aspirations artistiques dans les derniers ouvrages qui sont sortis de son atelier. De ce nombre est une *Méditation* qui fait partie des quatre statues colossales, — le *Silence*, la *Méditation*, l'*Espérance* et la *Prière*, — dont la Municipalité de Rome a fait orner le péristyle du cimetière de Campo Varano.

La *Méditation* est une statue quatre fois plus grande que nature. L'artiste a représenté une femme assise, — les quatre statues sont toutes dans cette position — les jambes croisées sur lesquelles, au dessous de la taille, repose le bras gauche, tandis que le bras droit soutient légèrement le menton de la figure penchée en avant. Cette attitude, si naturelle à l'individu qu'absorbent de profondes pensées, est l'unique qui pût convenir au sujet qu'on voulait représenter. La physionomie sévère est l'expression même du recueillement mystérieux dont on est toujours saisi quand on franchit le seuil des silencieuses nécropoles. Le regard pénètre dans le labyrinthe des pensées capables d'inspirer une méditation aussi profonde. On dirait qu'un fluide magnétique s'empare de l'âme de l'observateur et qu'il la plonge dans une contemplation à laquelle il ne saurait résister. Le goût de l'artiste, épuré à l'école classique, est mis en relief jusque dans le moindre détail. La chevelure est cachée sous un voile modeste et les plis de la draperie entourent le corps, en en dissimulant chastement toutes les formes. Enfin, la perfection des lignes, l'expression du visage et la draperie aussi vaste que délicate, sont autant de qualités qui rehaus-

sent encore le mérite incontestable de cette savante composition.

La *Prière*, qui fait pendant à la *Méditation*, est également l'œuvre de M. Fabi-Altini, qui a voulu rendre, par cette composition allégorique, la douleur que tempère la résignation puisée aux sources fécondes de la prière. Nous n'entrerons pas dans les détails de la facture de cette figure où l'on trouve les qualités principales qui donnent du prix à une bonne sculpture : élégance de lignes, élasticité des muscles et draperie artistiquement disposée. Nous préférons insister sur une autre étude plus hardie, plus vaste encore, mais qui est malheureusement condamnée à rester à l'état d'ébauche. Nous voulons parler d'un projet de monument à élever à la mémoire de Victor-Emmanuel, dans la ville de Turin, et qui a fait partie du triste concours qu'on a vu se clore par le choix inconcevable d'une aberration artistique dont ce siècle n'a pas vu la pareille.

En homme de cœur qui aime sa patrie, M. Fabi-Altini avait voulu grandir son roi, comme le poète qui fait rendre à sa lyre des accents d'autant plus élevés que le héros est plus près de son âme. Et dans cette pensée, il avait cherché à donner à son monument le caractère d'une apothéose, de nature à mettre en relief non seulement les grands événements du règne de Victor-Emmanuel, mais aussi les hautes vertus que le peuple italien se plait à reconnaître dans celui qui fut son premier roi. C'est ainsi, en effet, que M. Fabi-Altini a traité son sujet. Il a représenté Victor-Emmanuel debout, le manteau royal jeté sur les épaules, le front ceint de la *Couronne de fer* et la main droite pressant énergiquement un sceptre, tandis que la main gauche repose sur la garde de l'épée, dans l'attitude essentiellement militaire qui caractérisait ce courageux soldat. Le piédestal, aux vastes lignes architectoniques, est surmonté de quatre aigles qui soulèvent de leurs serres puissantes les armes de la Maison de Savoie et de la ville de Turin.

Au dessous, quatre victoires colossales, déployant leurs ailes en signe d'allégresse, élèvent au-dessus de leur

tête des couronnes de chêne et de laurier. Ces figures allégoriques, qui occupent toutes la même position, sont adossées au piédestal; elles l'entourent comme une guirlande vivante et forment ainsi un ornement unique, dont l'ensemble pècherait peut-être d'uniformité, sans le talent remarquable avec lequel l'artiste a su disposer le jeu de la draperie aussi élégante que variée.

Plus bas, et précisément sur les trois grands degrés qui soutiennent le piédestal, apparaissent, assises, quatre grandes figures historiques, prises parmi les hommes illustres de l'ancienne Rome. Chacun a sa devise, gravée en lettres d'or. Ce sont: Fabius Maximus, — *Consilio* — dont la prudence valut aux Romains la défaite des Carthaginois; Scipion l'Africain, — *Fide* — qui, assis sur une peau de lion et promenant ses souvenirs dans la nuit du passé, se rappelle qu'il servit la patrie avec une fidélité égale à son courage; Camille, l'âme guerrière par excellence, — *Virtute* — qui apprit à Brennus que ce n'est pas avec de l'or, mais avec le fer que les Romains sauvent leur patrie; enfin Mucius Scévola — *Constantia* — dont l'histoire conservera éternellement le souvenir, pour l'acte héroïque qui ne permit plus à Porsenna de douter de la constance romaine.

M. Fabi-Altini a préféré ces illustres Romains aux figures allégoriques habituellement employées dans la statuaire, parce que ceux-là représentent des vertus concrètes, tandis que celles-ci, où le mérite intrinsèque repose uniquement dans les formes plastiques, ne rendent que d'une manière vague et abstraite les vertus dont leur caractère allégorique doit servir de symbole. L'artiste italien a donc voulu établir un parallèle entre ces grands types de l'ancienne Rome et Victor-Emmanuel, qu'il nous représente ainsi avec la prudence des Fabius, le courage des Camille, la fidélité des Scipion et la constance des Mucius Scévola: c'était, à son point de vue, établir un trait d'union entre l'histoire romaine et l'histoire de l'Italie contemporaine.

Enfin, tout autour du socle, huit bas-reliefs aux personnages aussi grands que nature, complètent l'ensemble

du monument. L'artiste y a tracé les faits principaux qui constituent, aux yeux des Italiens, la clef de voûte du règne glorieux de Victor-Emmanuel: 1° un épisode de la bataille de Novare, où Charles-Albert dépose sa couronne entre les mains de Victor-Emmanuel, en lui donnant la mission de sauver la patrie; 2° la proclamation de Victor-Emmanuel, à Moncalieri; 3° l'expédition de Lamarmora en Crimée; 4° Victor-Emmanuel recevant de Garibaldi le secours de ses volontaires; 5° un épisode de la vie militaire du vaillant soldat; 6° un tableau allégorique représentant les provinces italiennes abaissant leurs boucliers devant celui de Savoie; 7° les derniers moments de Victor-Emmanuel; 8° un tableau allégorique qui met en scène *Rome* et *Turin* se disputant l'honneur de veiller aux restes mortels du Roi Galanthomme.

Voilà le monument qui aurait pu enrichir la ville de Turin, s'il y eût eu un jury compétent [1] capable de goûter une œuvre d'une telle envergure. Mais l'artiste romain ne s'est point prévalu de cet insuccès pour se permettre un doute sur la réputation attachée aujourd'hui à son nom Devrait-on d'ailleurs appeler insuccès une conséquence impérieuse d'un jury recruté dans la médiocrité et s'engouant, de parti pris, sans examen préalable, inconsidérément, d'un ouvrage aussi mal conçu que rendu et dont le choix était fixé d'avance?...

En 1850, un petit groupe mythologique, l'*Amour et Mercure*, dont l'empereur d'Autriche fit l'acquisition, témoigna avec éclat que M. Fabi-Altini était alors un des jeunes sculpteurs romains sur lesquels l'avenir pouvait légitimement compter. En 1852, l'exposition d'un *Saint Romuald*, de grandeur naturelle, ajouta encore à ce témoignage, et, depuis, chaque ouvrage nouveau a mis sous un jour plus vif la noble ambition de l'artiste à se surpasser lui-même. Ainsi, en 1856, il créa le monument

---

[1] Ce jury était ainsi composé: un ingénieur, un architecte, trois peintres dont deux paysagistes, un *scénographe* (!), un colonel d'artillerie (!!) et un amateur (!!!).

érigé à la mémoire du cardinal Bianchi, dans l'église de Saint-Grégoire *in Monte Celio*, grande sculpture qui ne cesse de s'imposer à l'admiration des visiteurs. Cette œuvre est aussitôt suivie d'une autre, plus remarquable encore, qui fut couronnée, en 1861, à l'Exposition de Florence : une *Beatrice*, telle qu'elle nous est représentée dans le premier chant du *Paradis* de Dante : figure achevée, vivante et vraie, pour laquelle l'artiste a déployé toutes les magies de l'ébauchoir. Enfin, en 1862, — il serait superflu de nous étendre dans cette énumération, — un monument sépulcral, qui s'élève, à Ferrare, sur la tombe des anciens comtes Golinelli, cimenta la réputation que M. Fabi-Altini s'était acquise et à laquelle deux ouvrages de choix, une *Charité* et une *Galathée*, viennent de mettre le sceau.

La *Charité* est la figure principale d'un riche mausolée qu'une illustre famille milanaise a fait élever sur le tombeau de famille, dans le cimetière de Rome. Sur un piédestal décoré, dans son centre, d'un portrait en bas-relief, et, sur les côtés latéraux, de deux figures portant chacune le signe symbolique par lequel la sculpture a convenu de désigner les Génies de la Vie et de la Mort, apparaît une femme dans toute la force de l'âge et de la beauté. Un long manteau jeté sur la tête et replié sur l'épaule gauche pour aller se perdre en jet superbe derrière le bras droit, un peu au-dessus du coude, encadre un visage d'une rare distinction et d'un profond sentiment. De la main droite elle tend un petit pain, tandis que le bras gauche, se détachant légèrement du corps, s'avance et se replie de l'avant-bras, dans un gracieux raccourci, afin que la main vienne soutenir, de l'extrémité des doigts, un vêtement destiné à couvrir les membres des pauvres souffreteux, symbolisés par deux petits enfants, accroupis à ses pieds et soutenant une guirlande de fleurs qui décore le piédestal. Le reste de la figure disparaît sous la draperie, dont le jeu est admirable de rendu. Cette draperie est un chef-d'œuvre d'agencement et dénote dans l'artiste une science profonde de l'art antique. Chaque pli révèle une étude spéciale pour le relief comme au point de vue de la lumière, si habilement

ménagée qu'on en distingue sans peine toutes les gradations; éclatante sur la masse en relief, on la voit s'atténuer insensiblement, par les demi-teintes, sur les parties fuyantes et, par l'ombre, s'épaissir, enfin, au fond des plis fouillés à la manière grecque. Un praticien inhabile, appelé à développer un tel ajustement, ne nous eût présenté qu'une masse drapée, écrasant la figure, sans pittoresque, sans grâce, sans effet. M. Fabi-Altini, au contraire, qui semble se jouer de toutes les difficultés, a modelé un ensemble harmonieux, svelte, simple, gracieux, et d'une transparence qui permet de saisir sans peine les mouvements musculaires des parties découvertes. Qu'on tienne compte, enfin, du sentiment qui anime le marbre, et l'on comprendra que le public intelligent ait ressenti, devant cette belle statue, l'impression profonde qu'inspirent toujours les œuvres qui atteignent à la grandeur par la simplicité.

La *Galathée* présente un tout autre caractère. A demi assise sur un rocher, la belle Néréide est en train de se dégager des plis d'un ample voile pour entrer dans l'eau, où déjà trempe son pied. Dans une pose pleine de naturel et de grâce, d'un bon choix de formes et d'un souple modelé, accentué dans la vie, cette figure est l'incarnation même de la pensée artistique. Tout le charme des formes féminiles est mis à découvert par le mouvement des bras dont l'un, par un merveilleux raccourci, va saisir un pan de draperie au-dessus de la nuque, tandis que l'autre, s'écartant du corps, au niveau de la cuisse, dégage avec un léger abandon la partie du voile qui pourrait encore la dérober aux regards indiscrets, si quelque Actéon venait par hasard surprendre le secret de sa nudité. De l'extrémité du bras droit jusqu'à celle du pied, ce n'est qu'une ligne de nu, se développant en contours moelleux et délicats sous un jour distribué avec une rare *maestria*. La figure, d'un galbe parfait, est rendue avec puissance; la chevelure ondule avec légèreté sous l'ébauchoir vital de l'artiste; les yeux exhalent un parfum suave de pureté et de douceur, la bouche sourit, le nez se modèle par la finesse d'un galbe grec, le menton est accentué avec fermeté. Une lumière éclatante

inonde le visage, court sur les bras et glisse, en jet puissant, sur les seins dont on sent l'imperceptible tressaillement sous l'enveloppe frémissante de la chair, sur le flanc droit et sur la cuisse à découvert dont elle accuse le gracieux relief. Enfin, une ombre, habilement ménagée, baigne le dessous du menton et accuse elle aussi, à droite, tout le contour extérieur de la figure. En dernière analyse, cette *Galathée*, qui a eu les honneurs de la gravure, en Angleterre, est une œuvre exceptionnelle, où la manière de M. Fabi-Altini se révèle dans toute sa perfection. Un Grec de la grande époque aurait ainsi conçu une Galathée.

M. Nicolas Cantalamessa-Papotti a réuni dans son atelier des ouvrages plastiques qui accusent deux manières très nettes, peut-être trois; c'est beaucoup pour un artiste, jeune encore, et surtout pour un académicien, dont le soin principal est de témoigner une conviction. Le visiteur intelligent n'a pas, en effet, franchi le seuil de cet atelier, que ces trois manières sautent à son regard : ici la sculpture purement classique; à côté, des marbres travaillés d'après les principes de la grande école italienne contemporaine, dite *arte ragionata;* plus loin, enfin, des formes plastiques modelées suivant les caprices du réalisme à la mode. Dans les compositions accusant la première manière, on trouve d'excellentes qualités; à notre avis, elles constituent l'œuvre principale qui a valu à ce statuaire les honneurs académiques. M. Cantalamessa, au contraire, a une tout autre conviction, bien que ces sculptures aient été modelées, en partie, au lendemain de l'achèvement de ses études dans l'atelier de Tenerani; il réserve, aujourd'hui, tout son engouement pour la plastique dont se grossissent annuellement les catalogues des sculptures commerciales. Aussi craignons-nous qu'il ne nous pardonne point notre admiration pour les marbres de sa première manière, comme la *Vanité* ou la *Vénus au Miroir*, sculpture soignée, pleine d'heureuses réminiscences de l'art grec.

Cette *Vénus*, de grandeur naturelle, est, en effet, une bien gracieuse figure, dont le marbre a figuré à l'Exposition uni-

verselle de Philadelphie, et n'est point retourné en Europe. Modelée d'après le type que la sculpture grecque nous a fourni de la déesse de la beauté, Vénus est assise, nue jusqu'à la ceinture, le corps de face et la tête tournée de trois quarts, pour se mirer dans l'instrument d'acier poli qu'elle tient dans la main gauche. La partie saillante de cette figure, celle qui s'impose tout d'abord à l'attention de l'observateur, est la délicatesse des formes, ainsi que le nu délicat, qui rappellerait plutôt le galbe élégant d'une Hébé. L'artiste aurait-il eu peut-être la pensée de représenter Vénus dans sa première adolescence ? S'il en est ainsi, M. Cantalamessa ne pouvait mieux saisir la beauté virginale, qu'il nous présente sous la forme la plus exquise.

Un *Amour* et une *Psyché* accusent la même facture; ces deux figures, faisant pendant l'une à l'autre, sont traitées avec goût, et ne manquent pas d'originalité. D'un côté, c'est l'Amour qui, pour vaincre la résistance de la belle Psyché, lui montre d'une main un carquois vide, tandis que, de l'autre, il cache sa dernière flèche. Mais ce stratagème malicieux n'a pas dû échapper à Psyché, dont l'expression artistique rend à merveille le sentiment de la défiance.

Comme types de sculpture classique, ces deux marbres sont fort bien réussis ; les lignes conventionnelles du nu, d'ailleurs correct, sont suffisamment rendues, au point de vue de la vérité anatomique ; mais, si le ciseau du statuaire se fût appliqué à se rapprocher davantage de la nature, sans trop s'écarter toutefois de l'idéal, l'effet de l'ensemble de la sculpture eût été encore plus saisissant. Aussi, pour ce qui concerne la facture plastique, préférons-nous un joli groupe représentant l'empire de la femme sur le génie. Ici, le travail de l'invention n'est nullement au-dessous des autres figures, et les formes se rapprochent davantage de la nature. C'est une femme entièrement nue, et accroupie sur le voile dont elle s'est dépouillée pour ne cacher aucun de ses charmes, qui font la puissance de son empire sur l'homme, symbolisé par un petit génie, debout, au premier plan, à droite, et dont elle bande soigneusement les yeux. Cette figure se recommande moins par l'expression du

visage, sur lequel perce une légère pointe de malice, que par le moelleux des contours et la souplesse voluptueuse dans le mouvement du torse de ce beau corps savamment modelé.

Citons encore le monument colossal qui vient d'être élevé, à Ascoli Piceno, en honneur de Victor-Emmanuel. Ce monument est une création artistique imposante et grandiose, comme l'événement qu'il est appelé à transmettre à la postérité. C'est le premier roi d'Italie annonçant aux populations de la péninsule que l'unité territoriale est accomplie.

Le mérite de cette composition monumentale repose principalement dans le modelé expressif de la figure de Victor-Emmanuel, dont le caractère martial se révèle à première vue et fait aussitôt renaître dans l'esprit du spectateur les traits le plus saillants de sa vie militaire. On voit ce soldat, debout sur un sol rocailleux, revêtu de l'uniforme de général, le casque en tête, l'épée nue, le regard superbe plongeant dans l'horizon lointain, comme pour embrasser à la fois tout le peuple auquel il annonce, du geste de son bras, le couronnement de l'œuvre que l'histoire italienne a enregistrée sous le nom de relèvement national. A ses pieds gisent encore pêle-mêle les instruments de guerre à demi brisés et, au-dessous, adossé au piédestal, pose royalement un énorme lion, dans une attitude majestueuse et avec le caractère symbolique dont il est aisé de saisir le sens.

Telle est la disposition que l'artiste a donnée à son monument. Elle est claire, nette, savante et d'un grand effet, que l'exécution en marbre a rendu encore plus saisissant.

Dans le *Génie de l'Art*, représenté sous la forme d'un jeune adolescent assis sur le tronc d'une colonne dorique renversée, les bras étendus comme prêt à prendre son vol, le ciseau de M. Cantalamessa se détache entièrement de son faire habituel ; ce marbre est presque une sculpture naturaliste comme celles qui courent la mode. C'est aujourd'hui, nous le répétons, la manière privilégiée de M. Cantalamessa.

M. Louis Guglielmi s'est acquis, pendant ces dernières années, une grande notoriété pour l'exécution des

portraits. A Rome, spécialement, personne ne songe plus guère à lui contester, pour ce genre de sculpture, une réelle supériorité. Les portraits de M. Louis Guglielmi sont, en effet, un spécimen de cet art réfléchi, consciencieux, savant, dont l'Académie de Saint-Luc conserve la tradition, et dont elle s'est toujours appliquée à propager la méthode. Il nous a été pénible de constater, dans les dernières Expositions de beaux-arts, que, si d'une part les peintres contemporains abusent du portrait, qui permet au plus grand nombre d'entre eux de percer sans trop de peine, les sculpteurs semblent s'être donné le mot pour négliger le buste. Cela est d'autant plus regrettable, que le buste est en soi une partie très considérable, la plus considérable même, de l'œuvre sculpturale, puisque c'est en lui que se concentre l'étude de la physionomie humaine. Sans doute, le buste est un genre aride, qui peut souvent même compromettre la réputation d'un artiste, et nous n'ignorons pas que la tâche des sculpteurs est autrement difficile que celle du peintre. Le marbre a besoin quelquefois — et pour cause — d'être ciselé avec une certaine complaisance, tandis que, en peinture, la couleur et la lumière rachètent sur la toile l'insuffisance du type, et les séductions de la palette font passer les physionomies les plus rébarbatives, sans altérer le caractère. C'est précisément en raison de ces difficultés que le portrait en buste devrait être l'objet d'une étude spéciale de la part de nos statuaires; elle leur rendrait, d'ailleurs, moins ingrate l'exécution des portraits en pied, qui, à cause de nos vêtements, ont toujours été — nous avons eu l'occasion de le dire — le grand écueil des sculpteurs modernes.

En visitant l'atelier de M. Guglielmi, nous avons été d'autant plus à même de constater son habileté extraordinaire dans l'exécution du buste que, parmi les personnages qui ont posé devant l'ébauchoir de l'artiste, plusieurs ne nous étaient point inconnus. Nous citerons, entre autres, Rattazzi, dont l'austère et mâle figure, se dessinant sur le velours bleu de son fauteuil parlementaire, vit encore dans nos souvenirs ; — Mme Rattazzi, l'écrivain spirituel que nous connaissons tous; — Mme la comtesse Marignoli, la plus char-

mante femme qui ait brillé dans les salons de Rome, et dont la mort tragique fut presque un deuil général dans le monde romain ; — plusieurs personnalités artistiques, entre autres : Bienaimé et Wolff, les habiles sculpteurs dont nous avons déjà parlé ; M. Paul Mercuri, le célèbre graveur, le peintre Ridel et l'architecte Sarti [1], ses anciens collègues à l'Académie de Saint-Luc ; — Camille Cavour, Pie XI et Térence Mamiani, l'illustre philosophe que l'Italie a perdu naguère ; — Victor-Emmanuel à cheval, figure principale d'un projet de monument à élever à la mémoire de ce roi, dans la ville de Vérone ; — le Roi Humbert, en uniforme de général ; — enfin le portrait de la Reine Marguerite, buste de grande valeur, qui fut expressément commandé à l'artiste pour orner une des salles du Conseil provincial de Rome.

Tous ces portraits sont admirables, au point de vue de l'exécution comme à celui de la ressemblance physique et morale. Les portraits de femme, surtout, dénotent, dans le statuaire romain, un goût exceptionnel. Toujours sobre dans le travail des cheveux et des étoffes, il se garde bien d'étaler sur la tête du modèle des chevelures savamment échafaudées, entrelacées de bijoux et de fleurs, et il élimine, avec soin, toutes parures, bouillons de rubans et dentelles qui peuvent écraser le buste. De la sorte, les portraits de M. Guglielmi, traités avec une élégante simplicité, rendent, avec vigueur, la vérité de la physionomie, dont l'éclat, dans les bustes de femmes jeunes, est merveilleusement rehaussé par la finesse et la jeunesse de la carnation.

En faisant du portrait une étude spéciale, M. Guglielmi n'a pas cru devoir interdire à son ébauchoir le travail de la grande sculpture. Au nombre de ses compositions figure, en première ligne, une *Eve*, statue de grandeur naturelle, qui représente la première femme poursuivie par le remords de sa faute. Entièrement nue, Eve a honte, pour la pre-

---

[1] Ce buste remarquable que tout Rome artistique a apprécié comme le type le mieux réussi d'une tête de vieillard, a été offert par l'auteur à l'Académie de Saint-Luc, pour être placé dans la salle de la bibliothèque Sarti.

mière fois, de sa propre nudité. Elle veut se cacher et, comme si les feuilles qu'elle a tressées autour de sa taille ne suffisaient point à la couvrir, elle se tient accroupie, s'appuyant au bras gauche, tendu jusqu'à terre, tandis que l'autre, se repliant de l'avant-bras, soulève, au-dessus de son front, ses longs cheveux qui peuvent encore mieux la voiler à la vue de Dieu. L'expression de ce remords, ce sentiment d'une femme qui cherche à soustraire sa nudité aux regards qui doivent la surprendre, cette chevelure se déployant en désordre sur l'ivoire de ce beau corps, sont rendus avec un accent de vérité qui témoigne d'une science élevée dans l'art plastique. Ce marbre, qui nous a semblé inspiré par le portrait saisissant que Milton a tracé de la première femme, a été plusieurs fois reproduit.

Dans le genre pittoresque, M. Guglielmi a modelé deux figures qui ont eu du succès : le *Premier pas* et la *Baigneuse effrayée.*

Le premier pas est une gracieuse statue, presque aussi grande que nature, représentant une *Ciocciara*, ou paysanne romaine, qui exerce un tout petit enfant à faire ses premiers pas. A demi courbée, dans une attitude pleine de naturel, elle tient l'enfant en équilibre à l'aide d'un mouchoir qu'elle a passé autour de sa petite taille et dont elle serre fortement les bouts. C'est un tableau de genre transporté dans la sculpture et modelé sans autre prétention que celle de traduire sur le marbre une scène locale prise sur nature.

La *Baigneuse effrayée* est une étude plus savante avec un effet pittoresque tout aussi agréable. Une jeune fille qui vient de sortir du bain croit avoir entendu un léger bruit de pas sur la feuillée. Ce n'est peut-être qu'une fausse alarme. Qu'importe ? On pourrait être surprise, et la jeune fille s'empresse de jeter un drap sur ses épaules. Tel est le mouvement instantané que l'artiste a donné à sa figure, d'ailleurs soigneusement exécutée pour le sentiment exprimé sur le visage, aussi bien que pour la draperie se jouant en plis variés autour du corps dont ils dessinent le galbe délicat.

Mentionnons, enfin, quelques groupes de grande dimen-

sion : l'*Ange du sommeil consolant l'Ange de la mort*, pensée allégorique rendue avec une touchante poésie, que l'on voit aujourd'hui dans le parc de M. G. Revillod, à Genève ; — *Ruth et Noémie* et une vieille *Zingara consultée par une jeune fille*, groupe pittoresque traité avec ampleur et avec une certaine nuance de naturalisme, que M. Guglielmi a cru se permettre et qui n'est vraiment pas trop déplacée.

M. Etienne Galletti est l'auteur d'une des quatre statues colossales qui ornent le péristyle du cimetière de Rome et dont nous avons déjà parlé en faisant l'examen des ouvrages de sculpture de M. Fabi-Altini, l'heureux auteur de la *Méditation* et de la *Prière*. La statue confiée au ciseau de M. Galletti représente l'*Espérance*. Comme les trois autres, cette statue se présente assise, sous la figure d'une femme dont la physionomie pleine de sentiment efface la majestueuse beauté du type. La tête légèrement levée, le front d'un galbe le plus pur s'encadrant d'une riche chevelure, souriante et les bras tendus vers un objet ardemment désiré, l'Espérance plonge son regard dans l'infini. Il y a dans cette expression quelque chose de surhumain qui transporte l'âme du spectateur, rivé pour ainsi dire au pied du marbre par une contemplation dont il n'est plus le maître. L'artiste, puissamment inspiré, a figuré par l'*Espérance* l'âme humaine qui, dégagée des basses préoccupations de la vie, se sent attirée vers le bien suprême que l'œil de la foi aperçoit déjà brillant dans l'infini comme une étoile dans l'azur du firmament. Toute la physionomie est illuminée par ce sentiment élevé : les lèvres sont entr'ouvertes et un sourire de douce satisfaction y perle d'une manière ravissante ; les traits sont fins, presque grecs par l'élégance ; les cheveux retroussés laissent voir les tempes ; le visage est jeune ; le corps est élancé, accompagnant avec naturel le mouvement des bras et du visage ; enfin, toute la partie inférieure est couverte d'une draperie sans raideur, dont les plis harmonieux tombent spontanés sur les pieds délicatement posés. L'*Espérance* de M. Galletti est, pour tout dire, un de ces ouvrages remarquables dont on peut

assurer qu'ils révèlent hautement la science d'un praticien distingué et une finesse d'expression qui ne sauraient être conquises que par un travail persévérant et une méditation profonde.

A quelques pas du péristyle, à gauche, s'élève devant l'antique basilique de Saint-Laurent, sur un vaste emplacement tapissé d'herbes parasites, une colonne portant sur son chapiteau la statue en bronze de Saint Laurent, figure fort expressive, malgré l'attitude peu mouvementée du modèle, immobile sous les plis rigides et uniformes d'une tunique en forme de dalmatique. Cette statue est également l'œuvre de M. Galletti.

Dans l'atelier de cet artiste nous trouvons les plâtres de trois autres statues colossales érigées hors de Rome: *Savonarole sur le bûcher*, la *République de Saint-Marin*, et la statue de Guercin. Ces trois sculptures offrent chacune un type distinct. La première, que possède la ville de Ferrare, est traitée avec un sentiment de vérité frappant. Debout sur quelques rangées de bûches, disposées à guise de base avec une symétrie trop minutieuse peut-être, Savonarole n'est point, ici, l'image du moine fanatique maintes fois dépeint bravant la mort, ses juges et ses bourreaux. La tête haute, le regard fier, les bras suivant avec énergie le mouvement de sa pensée, c'est le moine prêchant sa doctrine pour soulever le peuple et l'amener à la conviction de ses droits politiques, au cri de Foi et Liberté. Cependant les mains sont crispées, et les yeux hagards inspireraient l'effroi, s'ils n'étaient adoucis par une forte ligne d'ombre que le capuchon projette sur les paupières convulsivement dilatées. Serait-ce là l'expression d'un accès de désespoir? Le vulgaire pourrait s'y méprendre; mais, l'attitude calme du modèle, sous les plis majestueux de la tunique du moine, et la sérénité du visage aux traits anguleux et amaigris excluent ce sentiment. Le Savonarole de M. Galletti est la représentation plastique d'une conviction poussée jusqu'au stoïcisme païen.

La statue allégorique de la République de Saint-Marin — actuellement érigée devant le nouveau palais, style moyen

âge, aujourd'hui en voie de construction — s'impose à l'observateur par son caractère à la fois original et majestueux. C'est une femme dans la vigueur de l'âge, aux formes plantureuses, qui s'accentuent sous une espèce de cuirasse collante et font un contraste singulier avec la beauté grecque de son visage. Plantée crânement sur ses jambes, dont l'une d'elles se découvre avec hardiesse à la façon des *Merveilleuses*, elle s'appuie du bras gauche sur un drapeau dont la hampe pénètre dans le roc; et, dans cette attitude, il y a un mélange de coquetterie et d'allure martiale qui n'a pas dû manquer de flatter l'orgueil de cet Etat minuscule aussi superbement représenté. Cette *République*, ainsi interprétée, est assurément une sculpture caractéristique on ne saurait mieux réussie.

La statue de Guerchin, dont le marbre s'élève sur la grande place de Cento, l'emporte sur la précédente comme sculpture monumentale, mais elle attache moins le regard, qui n'a aucun effet à saisir de ces proportions colossales ainsi isolées. La figure, d'ailleurs, n'est guère mouvementée; elle est le portrait d'un bon bourgeois italien du XVIIe siècle, avec manteau, grand col rabattu, vareuse collante sur le torse et hauts-de-chausses. Le brave Barbieri, le fils d'un pauvre conducteur de charrettes à bœufs, ne fut-il pas, arrivé à l'aisance et à la célébrité, le type par excellence d'un bon bourgeois de Cento? Visage froid, mais respirant la plus franche bonhomie: c'est l'observateur de la nature, le peintre patient dont la magie du pinceau rivalisa si souvent de beauté avec elle.

A côté de ces compositions monumentales — auxquelles nous pourrions ajouter le portrait en pied de Mme Fua-Fusinato, l'éminente fondatrice de l'école supérieure des jeunes filles, à Rome, et une statue de l'apôtre Saint Jacques, de bonne facture, mais dont le marbre concourt, hélas! à la décoration regrettable du péristyle de la Basilique de Saint-Paul hors les Murs — nous avons admiré une bien belle statue où le faire classique de cet académicien de Saint-Luc est encore plus accentué. Dans l'exécution de ce marbre, qui représente *Fabiola*, M. Galletti a poussé si loin la recherche de la correction, que la

figure semblerait peut-être un peu froide, si le regard ne s'arrêtait de préférence sur l'expression du visage. Fabiola, vêtue à la manière des patriciennes de l'ancienne Rome, est debout, tenant d'une main un parchemin à demi déroulé sur lequel on lit ces mots: *Ego autem dico vobis, diligite inimicos vestros.* Ces paroles du Dieu des chrétiens viennent encore de la frapper, et la superbe patricienne, se sentant vaincue par une force irrésistible, consent enfin à méditer sur cette maxime puissante, qui fit toujours de la société chrétienne une seule et même famille, unie par le lien indissoluble de la charité et de la foi. La figure, d'un galbe emprunté au ciseau grec, rend avec vérité ce sentiment de la méditation: la tête est très-légèrement baissée; le regard est abandonné à lui-même, et les lèvres sont assez bien mouvementées pour indiquer que la jeune patricienne n'est point encore à bout du combat qui se livre au fond de son âme. — Quant à l'exécution des formes plastiques, elle est, nous l'avons dit, d'une rare perfection. La draperie est disposée avec goût et avec toute la science des détails fournis par les découvertes archéologiques; et les extrémités, traitées avec un soin recherché, révèlent un ciseau bien rompu aux difficultés de l'art.

Absorbé par ses ouvrages de caractère monumental, M. Galletti n'a guère eu de temps à donner à la sculpture allégorique ou fantaisiste. Il a cependant une fort belle tête d'étude, *Calypso*, un type créé dans l'atelier et qui exprime à merveille le sentiment de la volupté; un marbre de moyenne dimension, d'un modelé extrêmement délicat, *La Rosée*, une jeune fille au milieu des fleurs qu'elle arrose, vêtue d'une gaze indiscrète qui s'entr'ouvre sur la poitrine à peine naissante; et puis, pour ne citer que les travaux le mieux réussis, une fontaine artistique qui consiste en un *putto* ravissant, debout sur une outre qu'il presse de toute sa force pour en faire jaillir le contenu.

Ajoutons, enfin, que cet académicien de Saint-Luc a été choisi par voie de concours, pour exécuter un riche monument dont la ville de Rome a voulu honorer la mémoire de Cavour. Ce monument, dont la partie sculpturale, que

l'artiste est en train de modeler, sera coulée en bronze, s'élèvera dans des proportions colossales au centre d'un des principaux quartiers actuellement en construction au delà du Tibre.

M. Alphonse Balzico est une personnalité actuellement bien en vue dans le monde des arts en Italie. La majeure partie de sa réputation date du jour où un de ses ouvrages principaux, le monument équestre à la mémoire du Duc de Gênes, fut érigé dans la ville de Turin. Ce monument est, en effet, une œuvre d'art remarquable, autant pour la représentation magistrale d'un des épisodes saisissants de la bataille de Novare, dont il est destiné à perpétuer la mémoire, que pour la hardiesse de la pensée qui l'a conçu.

Parmi les nombreux récits de cette bataille mémorable, où les princes de la Maison de Savoie se battirent en héros, il en est un dépeignant le Duc de Gênes qui, au milieu de la mêlée, sentant tomber sous lui son cheval blessé à mort par un obus reçu en pleine poitrine, ne quitte pas ses soldats du regard et, sans rien perdre de son sang-froid, continue le commandement, tout en s'efforçant de se dégager des étriers pour ne point se laisser entraîner dans la chute. Tel est le fait dont s'est inspiré M. Balzico. Le groupe qui le met en scène n'est donc pas un de ces ouvrages plastiques dont l'artiste peut, tout à son aise, dans le silence de l'atelier, disposer le mouvement, avec le secours du modèle. Aussi M. Balzico a-t-il vu des difficultés sans nombre se dresser mille fois en obstacle devant son ébauchoir. Peut-il se flatter de les avoir surmontées? La critique a élogieusement apprécié cette sculpture et, sauf quelques réserves, visant quelques détails de modelé, elle en a loué le mouvement instantané, vivant, énergique, le puissant effet dramatique et surtout le caractère essentiellement original. C'est pourquoi ce groupe colossal, qui a été fondu en bronze dans les ateliers de M. Papi, à Florence, est classé, à juste titre, au nombre des ouvrages de choix qu'a produits l'art italien contemporain.

La partie architectonique de ce monument, qui fut inauguré le 10 juin 1867 dans l'ancienne capitale du Piémont, est à la fois simple et majestueuse. C'est un immense piédestal, de forme rectangulaire, décoré de deux bas-reliefs représentant deux épisodes militaires: le matin de la bataille de Novare et le siège de Peschiera. Au point de vue de l'exécution plastique, ces deux bas-reliefs, de grande dimension, ne sont point sans valeur, mais la composition, comme l'ordonnance des groupes, ne mérite pas une mention spéciale.

Le succès enthousiaste qu'obtint cet ouvrage d'art légitima outre mesure les hautes espérances que l'auteur avait fait concevoir dans les premières années de sa carrière. M. Balzico avait débuté, en effet, dans la sculpture en bois, et les travaux qu'il produisit sur l'établi d'un modeste atelier attirèrent sur lui l'attention d'un magistrat lié d'étroite amitié avec sa famille. Celui-ci avait reconnu dans le jeune artiste une intelligence d'élite; il ne voulut point la laisser étioler dans l'obscurité d'une petite ville de province et il obtint pour son protégé une pension qui lui permit de suivre des cours de sculpture en marbre à l'Académie de Naples. M. Balzico prit donc l'ébauchoir, et ses premiers essais de modelé ne tardèrent pas à être remarqués. Après quelques mois d'étude, l'Académie de Naples ouvrit un concours dont M. Balzico voulut tenter le succès; il remporta le prix. Vainqueur d'un deuxième concours, le jeune sculpteur modela, pour être présenté au Conseil provincial de Salerne, qui lui servait sa pension, un groupe représentant *Procris expirant entre les bras de Céphale.* Cet ouvrage, de bonne école, valut une médaille d'argent à son auteur qui, l'année suivante, exposait une composition, de meilleure facture encore, dont les Actes des Apôtres lui avaient fourni l'inspiration: *L'Ange qui ouvre à Saint Pierre la porte de la prison.* Par ce bas-relief, fort remarquable, qui fait partie des ouvrages de choix conservés dans la galerie de l'Académie de Naples, M. Balzico obtint une pension du Gouvernement pour aller à Rome perfectionner ses études.

Après un stage de six années dans la Cité des arts, pendant lequel il exécuta plusieurs ouvrages plastiques, entre autres *Flavio Gioia*, le *Retour de Dina et Jacob*, un *Saint-Jean-Baptiste*, de dimensions colossales, une *Vierge de la Pureté*, ainsi qu'un groupe charmant intitulé: *Noli me tangere*, M. Balzico parcourut *son* Italie. De retour de son voyage d'instruction, dont il emporta une riche moisson de connaissances artistiques, M. Balzico s'établit à Naples, où son atelier devint bientôt le rendez-vous de hautes personnalités politiques et littéraires. C'est de Naples que sont datées les meilleures compositions de cet éminent statuaire, entre autres quatre marbres, d'un travail délicat, l'*Ingenua*, la *Povera*, la *Vendetta* et la *Civetta* — dont le Roi Victor-Emmanuel fit l'acquisition — et un monument à la mémoire de Massimo d'Azeglio, érigé à Turin sur la place Solferino.

Dans ces dernières années, M. Balzico a transféré sa résidence à Rome, où l'avaient précédé les témoignages les plus flatteurs pour ses sculptures monumentales à Turin. Aussi n'eut-il aucune peine à prendre place parmi les premiers statuaires de la Métropole. Il tint cependant à ce qu'on le vît à l'œuvre, et il sculpta dans son nouvel atelier une *Cléopâtre*, marbre de dimensions plus grandes que nature, auquel la critique a attaché du prix, moins pour l'expression de la figure, qui nous a semblé pécher de froideur, que pour le modelé extrêmement délicat des parties nues et l'élégante disposition de la draperie. Enfin, une œuvre d'une importance plus considérable vient de sortir de l'atelier de cet artiste pour être transportée à Naples: c'est un grand monument que cette ville a voulu ériger à la mémoire de Bellini.

Nous avons mentionné les ouvrages principaux de cet académicien de Saint-Luc. Ajoutons, pour être complet, que M. Balzico a exécuté avec non moins de succès de nombreux portraits, dont quelques-uns ont procuré à l'auteur d'élogieux témoignages pour leur parfaite ressemblance, et en particulier ceux de plusieurs membres de la famille royale de Savoie, du Duc de Bragance, prince héréditaire de Portugal, et du prince Jérôme Bonaparte.

M. Rogers Randolph, de New-York, a joui d'une grande célébrité aux Etats-Unis d'Amérique, bien longtemps avant de voir son nom inscrit parmi les bons statuaires de la métropole. La colonie américaine avait pris, en effet, un vif intérêt aux premiers travaux que cet artiste exposa dans son atelier, lorsque, après avoir terminé ses études plastiques à l'Académie de Saint-Marc, à Florence, sous la direction de Bartolini, il vint s'établir à Rome. Ces ouvrages se réduisaient cependant à trois marbres: un *Cupidon* qui brise son arc, un bas-relief représentant *Jacob et Rachel au puits*, et une *Ruth au champ de Booz*, figure de moyenne dimension que l'artiste américain avait modelée à Florence.

Si la *Ruth*, en beau marbre de Carrare, que nous avons naguère étudiée de près, sur son riche socle tournant, est une reproduction fidèle du plâtre apporté de Florence, si M. Rogers n'y a pas apporté depuis les modifications que suggère habituellement l'expérience, elle offre une idée très favorable du talent et du savoir que ce statuaire témoigna au début de sa carrière. Accroupie, le corps reposant sur la jambe droite, à demi agenouillée, cette figure représente fidèlement le type de la glaneuse qui va recueillir un épi. Dans ce mouvement, le modèle, vêtu d'une simple et courte chemisette agrafée à la naissance des épaules, se drape de lui-même: en se baissant, l'agrafe glisse sur le bras et découvre la moitié de la poitrine. La figure présente ainsi, d'une part, une belle ligne de nu, et de l'autre un motif de draperie dont les plis légers dessinent suffisamment les contours. Cette *Ruth* est, en vérité, une excellente étude de formes plastiques; elle serait une œuvre de choix, si le ciseau eût su donner une expression à la figure.

Après ces trois premiers ouvrages, M. Rogers a travaillé, pendant vingt années consécutives, à la sculpture monumentale. Nous n'entrerons pas dans l'examen des œuvres qu'il a produites durant le cours de cette période. Dans quelques unes d'entre elles, destinées à honorer la mémoire de valeureux soldats, l'art n'a pas toujours trouvé son compte, et le mérite qu'on peut leur avoir chaleureusement attribué, en Amérique, repose tout entier dans les

proportions colossales; les autres frappent par l'étonnante hardiesse de la conception; mais toutes témoignent, en faveur de l'artiste, d'une merveilleuse activité. En voici l'énumération :

Un Monument à John Adams, deuxième président des Etats-Unis, élevé dans le cimetière de Mount Auburn, à Boston.

Les grandes portes de bronze du Parlement de Washington, décorées de nombreux bas-reliefs : les principaux tracent les épisodes les plus saillants de la vie de Christophe Colomb ; les autres, distribués avec art, rappellent, d'une part, les personnages qui se firent avantageusement remarquer dans leurs rapports avec l'immortel navigateur, et, de l'autre, les divers types sauvages qui peuplaient alors ces immenses forêts vierges. Cet ouvrage est réputé, à juste titre, le meilleur qu'ait produit l'ébauchoir de M. Rogers.

Quatre monuments érigés en honneur de soldats et de marins tombés glorieusement sur le champ de bataille : l'un d'eux se trouve à Spring-Grove Cemetery, près de Cincinnati, dans l'Etat de l'Ohio ; un autre, à Detrevit, dans l'Etat de Michigan ; le troisième, à Providence, dans l'Etat de Rhode Island, et le quatrième, à Worcester, dans l'Etat de Massachusetts.

Un monument élevé à la mémoire du président Lincoln, à Philadelphie. Enfin, le monument élevé, en 1875, à W. H. Seward, secrétaire d'Etat du président Lincoln, à Madison-Square (New-York).

Arrivé au terme de cette longue série de travaux grandioses, M. Rogers se remit à la sculpture délicate, et il modela deux statues fort remaquables : la *Pléiade* et *Nydia* ou l'*Aveugle de Pompeï.*

Aussi nombreux que soient les témoignages élogieux qu'a recueillis M. Rogers pour sa *Pléiade*, nous ne pouvons nous empêcher de reprocher à cet artiste d'avoir envahi le champ de la peinture. Sans méconnaître le mérite du marbre, en tant qu'exécution, ni l'originalité de la pensée, la reproduction plastique d'une figure humaine emportée vertigineusement dans l'espace, nous cause un

moment de surprise, mais ne nous attache point. L'illusion que l'artiste a voulu provoquer, comme le peintre par le prestige du coloris, ne se forme pas dans l'esprit de l'observateur; l'œil, qui embrasse toute la figure, n'arrive pas à se détacher de ce socle de nuées qui soutient le modèle par les bouillons d'un long voile traînant. C'est une pose hardie, merveilleusement équilibrée, mais d'un effet qui rappelle trop fidèlement l'inclinaison disgracieuse d'un sémaphore sur sa tige verticale. Comme exécution, cependant, cette statue renferme de nombreuses qualités, qui la rapprochent des marbres délicats de l'école de Canova; sans être absolument conventionnelles, les lignes qui dessinent le nu sont modelées avec une extrême finesse; les parties en mouvement sont disposées de façon à produire des effets de lumière gracieux et variés; la figure, enfin, habilement travaillée par le ciseau, s'enlève élégante, expressive et animée.

Nydia est un marbre mieux réussi, dont M. Rogers a trouvé l'inspiration dans les *Derniers jours de Pompeï.* La sympathique héroïne d'Edward Bulwer Lytton se présente dans une attitude si naturelle et si frappante, que le passage du roman anglais où l'artiste américain a trouvé son modèle, revient sans peine à la mémoire : « Guidant « sa marche à l'aide du bâton qu'elle portait toujours, elle « continua d'éviter, avec une incroyable dextérité, les amas « de ruines qui encombraient ses pas, de traverser les rues, « sans dévier de son chemin (toute cette cécité, si effrayante « dans le cours ordinaire de la vie, était propice alors) elle « arriva au rivage. » A considérer son mouvement précipité, les plis de sa robe collés sur ses jambes par la violence du vent, la Nydia de M. Rogers, marchant le dos voûté, d'une main s'appuyant sur son bâton, de l'autre cherchant à éviter les obstacles, est le portrait fidèle de l'aveugle Thessalienne, qui court à la recherche de Glaucus et d'Yone, dont elle avait été accidentellement séparée pendant qu'ils s'enfuyaient ensemble vers le rivage. Ainsi traitée, cette statue, dont le visage exprime, d'ailleurs, un profond sentiment d'angoisse, a été appréciée dans le monde

artistique de Rome comme un des meilleurs ouvrages plastiques de ces derniers temps.

Citons encore la *Somnambule*, de grandeur naturelle, mais d'une facture un peu trop sensiblement conventionnelle ; *Isaac sur l'autel du sacrifice*, marbre bien mouvementé qui, par l'attitude du modèle comme par ses dimensions, pourrait servir de pendant à la figure de Ruth que nous avons mentionnée plus haut ; enfin, la *Chasse et la Pêche indiennes*, d'une singulière originalité, mais qui n'ajoutent guère au mérite du statuaire américain.

M. Jules Monteverde est, aujourd'hui, la figure la plus saillante que possède l'Italie dans le monde des arts. Sénateur du Royaume, Commandeur de la Couronne d'Italie, de l'Ordre de François-Joseph d'Autriche et du Khédive d'Egypte, Officier de la Légion d'Honneur, chevalier de l'Ordre civil de Savoie, Membre des principales associations et académies artistiques de l'Italie, Membre correspondant de l'Institut de France et de l'Académie Royale de Bruxelles, professeur honoraire de l'Académie Royale de Suède et Norvège et de l'Académie impériale de Vienne, cet artiste a eu le talent, ou la bonne fortune, de s'imposer à l'admiration publique. C'est que ce statuaire eut par deux fois, dans ses débuts — on ne saurait en disconvenir — une inspiration géniale ; que cette inspiration prit, dans le travail de la glaise, une forme singulière ; que cette forme, enfin, sculptée sur le marbre, parut un phénomène artistique.

Comme M. Balzico, son collègue à l'Académie de Saint-Luc, M. Monteverde commença sa carrière artistique dans l'atelier d'un sculpteur en bois ; mais, pendant son apprentissage, il fréquenta, avec une assiduité exemplaire, les cours publics de dessin à l'Académie de Gênes. Devenu ouvrier habile à l'établi, il se sentit transporté vers un art plus élevé et, suivant son inspiration, il se fit inscrire aux cours de sculpture. Ses premiers essais de modelé furent remarqués ; et, encouragé par les témoignages de satisfaction qu'on lui prodigua, il se mit à pétrir la glaise et à travailler le marbre avec un entraînement passionné. Quelque

temps après, M. Monteverde était sculpteur en marbre, et son premier ouvrage plastique obtenait une médaille d'or à l'Exposition de Parme. C'était une figure de petite dimension, presque une statuette, représentant Christophe Colomb, à son adolescence, le front pensif, le regard perdu dans l'Océan infini, presque en extase, comme si une main invisible eût relevé à ses yeux un coin du voile qui couvrait son avenir. Ce marbre fit beaucoup de bruit, pour l'originalité de sa facture, et précéda de peu de temps les deux ouvrages, dont le travail, tout aussi singulier, parut, nous l'avons dit, un phénomène artistique : *Le génie de Franklin* et *Jenner*.

Le *Génie de Franklin* est représenté sous la figure d'un enfant enlacé autour de la tige d'un paratonnerre, comme un jongleur japonais autour d'une tige de bambou suspendue verticalement dans l'espace. Rien de plus étrange que l'attitude plastique de cette figure qui présenterait, à première vue, l'image des enfants embrochés par la barbarie musulmane, impression passagère cependant, et qu'on ne saurait sensément ériger en critique. Mais, en même temps, quelle puissance d'expression et de sentiment ! Par cet enfant étreignant le fer de toutes ses forces comme un serpent enlacé autour de sa proie, M. Monteverde a symbolisé la science humaine qui, dans un suprême effort, terrasse la foudre, en fait son esclave et la contraint d'entrer dans la tige qui la désarme en l'amenant à terre. Cet effort énergique qu'accuse chaque muscle rendu avec une fidélité anatomique d'un extrême scrupule, constitue la partie saillante de cette sculpture et le mérite exclusif qu'on lui attribue. Mais nous nous trouvons dans le domaine du réalisme, avec ses hardiesses, ses caprices et ses licences. Le *Génie de Franklin* n'a rien de commun avec les traditions de la sculpture antique, il se détache complètement de l'école italienne, il est le contre-pied de l'enseignement académique contemporain : c'est pourquoi il a été la clef de la fortune de M. Monteverde, qui, suivant l'expression d'un de ses plus chauds admirateurs, aurait « découvert une oasis « inconnue dans le désert infécond de l'art académique. »

Cette figure singulière, traitée, nous le répétons, avec un talent de premier ordre, eut, en Italie, le succès bruyant qu'obtinrent, en France, les romans de Zola, et l'auteur se vit légitimement encouragé à faire un pas de plus dans l'*oasis inconnue*, dont on lui avait si pompeusement attribué la découverte. Quelque temps après, en effet, M. Monteverde exposait son fameux groupe représentant le Docteur Jenner qui, pour la première fois, expérimente, sur son enfant, l'inoculation du vaccin. Ce marbre, d'une exécution encore plus soignée que le *Génie de Franklin*, fut aussitôt déclarée un *chef-d'œuvre de réalisme*, et nul ne songea à lui contester le mérite d'un pareil témoignage. C'est à ce titre, d'ailleurs, que le jury de l'Exposition universelle de Vienne, en 1873, lui accorda une récompense et que celui de l'Exposition de Paris, en 1878, lui décerna une médaille d'honneur. M. Monteverde, en effet, a traité son sujet comme il l'avait conçu, c'est-à-dire avec un réalisme d'une extrême crudité pathologique, et son ébauchoir n'a reculé devant aucune nuance. Aussi trouve-t-on supérieurement exprimés sur la figure de Jenner le double sentiment de l'amour de la science et de l'amour paternel, la crainte tacite d'inoculer la mort dans le sang de son enfant et, en même temps, la confiance dans les effets salutaires du virus qui représentera une nouvelle conquête du génie de l'homme.

Après ces deux ouvrages principaux, dont de nombreuses reproductions ont porté son nom au faîte de la renommée, M. Monteverde a sculpté une longue série de sujets de genre, auxquels le monde artistique a porté un intérêt limité et que nous n'avons pas le loisir d'énumérer ici. Quant aux sculptures de caractère monumental, elles ne sont point en petit nombre dans l'œuvre de cet éminent statuaire, et, sans compter plurieurs marbres funéraires, on cite comme magistralement traitées les statues colossales de Mazzini, à Buenos-Ayres, de Victor-Emmanuel à Rovigo ; celle de Thalberg, à la Villa Royale, à Naples, ainsi qu'un monument érigé, à Catane, à la mémoire de Bellini.

M. Charles Voss a moins intéressé le monde artistique que son collègue et compatriote, M. Edouard Müller. Sa sculpture est toutefois appréciée. Trois ouvrages ont particulièrement attiré notre attention, en entrant dans l'atelier de cet artiste: une *Hébé*, un *Ganimède* et un groupe représentant *Amour et Psyché*. Ces trois compositions se recommandent, en effet, par la souplesse des lignes et les contours moelleux qui sont le faire privilégié des artistes de la grande école.

Hébé est une gracieuse figure, de grandeur naturelle, qui ne demande qu'à être réduite de deux tiers pour devenir un gracieux bijou d'appartement. La jeune fille, nue jusqu'à la ceinture, est assise sur un bloc de pierre orné de quelques fleurs rampantes et d'un jet de draperie qui s'échappe du voile aux larges plis dessinant le contour de la taille. Légèrement penchée en avant, elle est tout entière à un nouveau rôle d'échanson qu'elle joue avec une délicieuse mièvrerie, comme un enfant s'amusant à faire boire un petit oiseau dans une petite coquille de nacre. Ici, l'oiseau est un bel aigle tout heureux de sentir son aile caressée par la main délicate de la jeune fille. Celle-ci lui présente une tasse qu'elle tient dans sa main droite; mais l'imprudente ignore qu'elle joue avec le dieu qui, sous ce déguisement, a déjà enlevé le frère d'Assarachus, le beau Ganimède. Tout le charme de cette sculpture réside dans le sentiment qui anime le marbre. Hébé est, en outre, une de ces figures qui, pour la facture plastique, rappellent avec trop de servilité, peut-être, les traditions de l'art grec: le visage exprime la candeur et l'innocence, la draperie est disposée avec goût, et le galbe de sa poitrine naissante dessiné avec une élégance qui doit assurément éblouir les dieux.

Ganimède jouant avec l'aigle est encore un aimable jeu d'esprit. L'artiste l'a modelé pour servir de pendant à son *Hébé*: c'est ainsi qu'on trouve ces deux statues, l'une à côté de l'autre, dans la galerie de Sans-Souci, à Berlin. Le bel adolescent, entièrement nu, est à demi assis sur un rocher, sur lequel il se dresse de toutes ses forces,

le corps légèrement renversé, le bras gauche levé, presque étendu au-dessus de la tête, pour éloigner le plus possible de l'aigle accroupi entre ses jambes, la coupe contenant le délicieux nectar. Rien de plus spontané que le mouvement imprimé à cette figure. C'est un jeu d'enfant pris sur nature, avec toute la franche gaîté que provoque une espièglerie de bon aloi. Si le genre pouvait trouver place dans le grand art, le *Ganimède* de M. Voss pourrait assurément en offrir le type. Le visage, d'un galbe choisi, s'encadre d'une jolie chevelure se jouant sous le casque phrygien et descendant ensuite en boucles mignonnes sur ce beau front qui devait provoquer plus tard la jalousie de la grincheuse Junon. En un mot, le *Ganimède* de M. Voss est une étude charmante, pleine de grâce et de malice qui se recommande, en même temps, par une extrême finesse d'exécution.

Ces qualités, nous les retrouvons encore dans l'*Amour et Psyché*. L'artiste s'y révèle avec le même goût et la même habileté à donner au modelé des formes l'élégance, la délicatesse et la grâce que réclament les sujets de cette nature. Le thème eût été peut-être un peu scabreux sous l'ébauchoir d'un naturaliste ; car l'imagination de l'artiste, ayant surpris deux jeunes amoureux dans le silence du bocage, nous représente un beau jeune homme entièrement nu, enlaçant dans ses bras une jeune fille à peine vêtue. Mais, le groupe de M. Voss n'est point l'image plastique d'une scène trop intime rendue avec une vérité brutale ; c'est plutôt l'expression d'un sentiment. Quel que soit le mouvement qu'il ait donné à ses figures, sa sculpture — voilà surtout l'immense avantage du classique sur le naturalisme — épurée à l'essence du Beau, ne saurait blesser l'œil le plus délicat. L'Amour, aux formes exubérantes de jeunesse, élégantes à la fois, comme elles conviennent à cette divinité, est assis sur un petit autel, orné de guirlandes de roses, symbole de l'amour. A son attitude dégagée, on devine que naguère il était encore là, sur cette *ara*, s'abandonnant à une douce rêverie et que le bruit des pas de Psyché accourant à lui, il a eu juste le temps de se retourner pour la recevoir dans ses bras, restant ainsi enlacés tous les deux

dans une réciproque et amoureuse étreinte. Telle est la disposition du groupe, naturelle, pittoresque, spontanée. Dans cette scène, à laquelle l'indiscrétion du ciseau de l'artiste nous fait assister, les deux acteurs sont à la hauteur de leur rôle. L'Amour contemple Psyché avec une douce expression de bonheur, et Psyché — vêtue d'une légère draperie, dont les plis gracieux dessinent la beauté des formes — noyant son regard dans les yeux de l'Amour, s'abandonne à une profonde rêverie, voisine de l'extase. Ce groupe appartient aujourd'hui à la galerie Heyl, à Worms.

M. Voss ne s'est pas arrêté là dans ses études mythologiques. Il a encore modelé une *Psyché* de grandeur naturelle, qui ne le cède en rien aux statues dont nous venons de parler, pour l'expression comme pour la finesse de la sculpture. Assise sur un petit rocher, la belle Psyché semble absorbée par une pensée qui la tourmente. Cette fameuse boîte de Pandore qu'elle tient dans la main gauche, renferme-t-elle tous les maux qu'on lui a prédits? L'ouvrira-t-elle? S'exposera-t-elle à une trop cruelle épreuve? Tel est le problème qu'elle est en train de résoudre au fond de son esprit, comme l'indique sa tête légèrement penchée, le menton appuyé avec grâce entre le pouce et l'index de la main droite.

Cette statue est donc encore moins une étude de formes plastiques que l'expression d'un sentiment. Comme les ouvrages précédents, elle peut servir de preuve péremptoire que la mythologie bien comprise est encore de notre temps, puisqu'elle n'est que l'interprétation du langage de la nature.

En dehors de ces compositions mythologiques, M. Voss s'est laissé quelquefois séduire par la pensée allégorique, mais les statues qu'il a modelées sous cette inspiration n'ajoutent rien à son mérite artistique. Nous leur préférons de beaucoup une charmante *Rébecca*, traitée dans le genre pittoresque, et offrant le type vrai des femmes syriennes. Cette figure admirable de mouvement, de candeur et d'innocence a déjà eu quatre fois les honneurs du marbre.

M. Warrington Wood. — Un écrivain distingué, dont la plume savante a laissé de belles pages de critique artistique, nous disait un jour, pendant que nous parcourions ensemble les Musées du Vatican, en nous entretenant de la sculpture étrangère : « Je suis toujours mal prévenu quand « je suis appelé à visiter l'atelier d'un sculpteur anglais... » Le personnage qui s'exprimait ainsi était italien, et il parlait sur l'impression de ses promenades artistiques au-delà de la Manche. Une telle opinion de la sculpture anglaise peut être, de prime abord, un peu sévère; cependant — loin de nous la pensée de vouloir froisser l'amour-propre national des artistes anglais! — personne n'ignore que l'histoire de la grande sculpture, en Angleterre, se lit en quelques pages et que le petit nombre de sculptures dont les Anglais aient droit de se vanter, se trouvent réunies dans l'abbaye de Westminster, que l'on considère comme leur vrai Musée national. Certes, il n'en est pas de même de la sculpture secondaire : on sait que les Anglais la cultivent avec assez de goût et avec un succès que personne ne saurait s'autoriser à révoquer en doute; mais, cette sculpture pâlit à l'œil de quiconque n'a contemplé que la beauté des grandes œuvres plastiques inspirées aux principes de l'art classique.

Nous nous sommes permis ces réflexions, pour mieux faire ressortir uniquement l'impression satisfaisante que nous ont laissée les ouvrages plastiques de M. Wood. Ce n'était pas lorsque nous avions recueilli, auprès des meilleurs artistes romains, maints témoignages flatteurs sur cet académicien de Saint-Luc, qu'il nous était possible de franchir, en homme mal prévenu, le seuil de la villa Campana, où M. Wood a réuni tous ses ouvrages. Il n'est pas, d'ailleurs, de sculpteur étranger qui, après avoir étudié l'Italie et s'être pénétré du sens divin des débris de l'art grec, ne transforme son ébauchoir, quels qu'aient été les principes qui l'aient guidé sur la glaise.

Le premier ouvrage qui frappe la vue du visiteur est un beau marbre de Carrare représentant une femme entièrement nue, à côté de laquelle un serpent dresse sa tête :

nous reconnaissons aussitôt la femme qui enfanta l'Humanité. Etendue mollement sur un gazon émaillé de fleurs, *Eve* semble s'abandonner à une silencieuse rêverie, qui n'est, au contraire, que la complaisance coupable avec laquelle l'imprudente prête l'oreille aux discours trompeurs du vil reptile dont les conseils doivent la perdre. Ce sentiment de complaisance est magistralement rendu sur le visage d'Eve. Mais le mérite principal de la statue ne repose pas dans cette expression. M. Wood a cherché des effets plastiques d'une tout autre nature: son ciseau a voulu créer un beau corps de femme, et il y a réussi. Rien de plus suave, en effet, que ce jeune corps, se déployant d'un seul jet, avec un modelé souple et harmonieux, où la simplicité même des plans concourt au charme des formes. Si nous avions à faire une réserve, ce serait précisément pour la facture recherchée des parties nues, qui donne à la figure un caractère de mièvrerie trop prononcé pour représenter dignement la mère des hommes préparant la déchéance dont nous portons la peine.

Bien belle aussi une *Proserpine*, également nue, dont l'attitude rappelle, à peu de différence près, la *Vénus* du Vatican. Comme la figure précédente, ce joli marbre d'un grain des plus délicats, dénote dans l'artiste une étude profonde du nu et une méditation laborieuse des chefs-d'œuvre antiques. De quelque côté que l'on envisage la statue en la faisant tourner sur la *selle* pivotante qui lui sert de piédestal, on voit les formes gracieuses de ce beau corps de femme, souple et lascif, onduler et se replier comme le long cou d'un cygne caressant sa compagne dans un bassin de marbre.

Après ces deux statues, que l'on peut considérer avant tout comme études de nu, nous mentionnerons, parmi celles qui sont drapées, deux figures et un groupe dont l'artiste a puisé l'inspiration aux pages les plus touchantes de l'Ecriture: Une *Rachel*, une *Rebecca*, *Marthe et Marie*.

Rachel se présente avec toute la désinvolture des jeunes filles du peuple que l'on aime à rencontrer, le soir, pieds nus, en robe troussée, et cheminant preste preste dans le

sentier bordé d'aubépine qui conduit au hameau. La jeune israélite dont le front pur respire la candeur typique que le stylet biblique s'est plu à nous décrire, rentre au logis d'un pas précipité, la houlette à la main, et sous le bras gauche un petit agneau qui manque au bercail. Cette figure ainsi conçue passerait pour une étude de genre, sans un reflet de classique qui a présidé à l'ordonnance de la draperie disposée avec toute la simplicité du costume de bergère orientale.

Le marbre représentant *Rebecca* appuyée à la margelle du puits où elle va descendre pour remplir son urne, est traité avec le même soin. Comme dans la figure précédente, le caractère expressif qui convient au sujet ne fait point défaut. On y trouve encore le type israélite rendu avec un accent de vérité saisissante qui fait reconnaître de prime vue la belle jeune fille qu'Eliéser choisira pour épouse de son maître. Le visage, les bras et les mains, les seules parties nues de la statue, se recommandent enfin par un fini remarquable qui désarme la critique. Toutefois, ces qualités nous ont semblé légèrement éclipsées par l'abondance des détails et par la masse drapée, dont les plis trop nombreux manquent assurément de spontanéité.

Marthe et Marie l'emporte sur ce marbre par un souffle de sentimentalité à la fois douce et souffrante dont le ciseau a animé les deux sœurs de Bethany. Ce groupe, inspiré par le verset 28 (Chap. XI) de l'Evangile de Saint Jean: « le Maître est ici qui t'appelle, » nous fait assister à une petite scène intime qui représente Marthe, toute joyeuse, apprenant à Marie la nouvelle de la venue du Sauveur. Dans cette sculpture, M. Wood s'est surpassé lui-même; car, de tous ses ouvrages, c'est bien celui où il a senti le plus vivement l'harmonie du groupe, la délicatesse des formes et le savoureux des modelés.

A côté de ces figures, se présente un groupe, de grandeur héroïque, qui donne une note encore plus accentuée à la sculpture de M. Wood: *Saint Michel luttant contre Lucifer.*

Debout sur un rocher, l'Archange s'avance majestueusement pour fouler son ennemi, qui se démène à ses pieds, furieux, désespéré. Satan, à demi retranché derrière une large fente pratiquée dans la masse du rocher, se traîne comme un reptile immonde, la tête levée vers l'Archange, sur lequel il lance un regard plein de haine infernale, ses deux bras accrochés à la jambe droite de son puissant adversaire, moins pour tenter de le renverser que pour ne point rouler lui-même au fond de l'abîme béant ouvert à ses côtés. Loin de se dégager de cette étreinte, l'Archange reste immobile, calme, admirable de dignité. Son bras droit, relevé au dessus de la tête, tient un glaive acéré prêt à tomber sur son ennemi; mais, en réalité, plutôt pour l'effrayer que pour le frapper, car son regard suffira seul à le terrasser. L'artiste a saisi avec justesse cette majestueuse et noble figure dont l'expression est bien celle qui pouvait convenir à un être supérieur dont la nature n'étant point sujette au joug des passions humaines, doit mépriser toute arme qui le contraindrait, dans la lutte, à emprunter à l'homme ses propres mouvements. Après tout, ce sujet, qui a servi d'inspiration à un grand nombre d'artistes, n'est point le fait d'une lutte matérielle: c'est la luttre entre le principe du bien et celui du mal. La victoire de l'Archange ne saurait être que le triomphe de l'esprit céleste sur la matière.

Ce groupe ainsi mouvementé est apprécié comme une œuvre très bien conçue, que rehausse le mérite d'une exécution soigneusement travaillée, accusant l'effort d'un artiste nourri des traditions classiques, mais qui tend à perfectionner son ciseau par un commerce plus intime avec la nature.

M. Wood ne s'arrêtera plus désormais dans cette voie. Une de ses dernières sculptures, dont Shakespeare lui a fourni le motif, atteste qu'il est en progrès et qu'il a dégagé une sérieuse originalité. C'est une étude de nu d'après nature, où les méplats sont accentués avec une juste sobriété et les articulations, délicatement arrondies, marquées avec une exquise finesse. Cet ouvrage est la traduction artistique du passage le plus puissamment inspiré du *Songe d'une nuit*

d'été. Il représente Oberon exprimant la fleur enchantée sur les paupières closes de Titania plongée dans un profond sommeil. La reine des fées, mollement étendue sur un tapis de verdure qui se détache d'un petit rocher, apparaît avec tous les attraits d'un beau corps de jeune fille épanoui au soleil de l'innocence. Reposant presque de flanc, les bras relevés au-dessus de la tête, ce corps suavement ondulé offre au regard du spectateur une silhouette charmante, variée par une draperie jetée avec spontanéité sur les jambes qui se replient légèrement. Derrière Titania, s'élève, grimpée sur le petit rocher, la mâle figure d'Oberon, dans une pose des plus singulières. Pour modeler un visage si riche d'expression farouche, il a fallu que l'inspiration du célèbre poète anglais ait bien profondément pénétré dans l'esprit de l'artiste. Certes, Shakespeare ne conçut pas autrement son Oberon, lorsqu'il lui fit proférer sur la tête de Titania cette fatale imprécation : « L'objet que tu verras à ton réveil sera pour toi celui de ton amour. Brûle, consume-toi pour lui. Fût-il un lynx, un chat, un ours, un léopard ou un sanglier, que tes yeux, à ton réveil, voient en lui ton cher amant. »

Ce groupe saisissant a été fort remarqué et a légitimé outre mesure le prix que le monde artistique romain a attaché à la sculpture de M. Wood, sur qui l'Académie de Saint-Luc ne pouvait mieux porter son choix pour représenter dans son sein la colonie anglaise.

M. Louis Amici, doyen de la classe de sculpture à l'Académie de Saint-Luc, a rempli une longue carrière, et eut son heure de célébrité à une date aujourd'hui bien loin de nous. Doué d'une intelligence remarquable, d'une puissance de création extraordinaire et d'une habileté hors de pair dans le travail du marbre, il s'était procuré une situation brillante dans les sphères artistiques romaines. Les témoignages favorables qu'obtinrent ses premiers ouvrages plastiques lui valurent l'honneur d'exécuter le monument de Grégoire XVI, érigé dans la basilique de Saint-Pierre, au Vatican, œuvre qui aurait pu immortaliser son

nom, s'il l'eût traitée avec cet amour dont les artistes consciencieux caressent leurs créations. Malgré la froideur qui ressort de l'ensemble de cet ouvrage, on loua beaucoup, cependant, et l'on admire encore la figure de Grégoire XVI. Il n'y a pas, en effet, dans toute la basilique, un portrait de pape traité avec autant de supériorité. Cette figure principale constitue la valeur exclusive de ce monument : l'amour-propre de l'artiste avait tenu à justifier une fois de plus la réputation que lui a faite le succès exceptionnel de ses portraits. Depuis cette époque, qui marque précisément celle de son entrée à l'Académie de Saint-Luc, M. Amici a produit, en dehors du buste, qu'il n'a cessé de traiter en maître, bien peu d'ouvrages dont l'importance mérite d'être signalée.





CHAPITRE XV

Les nouvelles constructions à Rome — Architectes et Ingénieurs — MM. André Busiri — François Azzurri — Raphaël Francisi — Gaétan Morichini — Jean Montiroli — Thémistocle Marucchi — Pacifique Barilari — Henri Guy — Jacques Monaldi — Dominique Jannetti — Carnevale.

Nous avons maintes fois relevé dans le cours de cet ouvrage l'influence salutaire que l'Académie de Saint-Luc a exercée sur l'art monumental, à Rome, en particulier, où il a eu des supériorités et des éclats que les nombreuses constructions de l'heure présente sont bien loin d'égaler. Depuis 1870, une quantité d'édifices se sont élevés dans la Métropole, les vieux quartiers à rues étroites et tortueuses sont percés de part et d'autre pour livrer passage à de larges réseaux, de grandes villas sont détruites, rasées, nivelées, pour faire place à de nouvelles constructions ; Rome, enfin, n'a jamais vu autant édifier qu'aujourd'hui. Mais, quand on examine avec quelque attention cette énorme quantité de constructions, on est bientôt forcé de reconnaître que l'art n'y a nullement trouvé son compte.

C'est que les architectes de profession, les détenteurs des principes traditionnels de l'architecture romaine, ont pris une part fort restreinte à ce mouvement extraordi-

naire; et cette exclusion des constructeurs-artistes explique seule l'effet détestable que produit l'ensemble des nouveaux édifices.

Et pourquoi cette exclusion systématique? Parce que l'architecte-artiste n'est point l'homme que recherche le spéculateur, et, à Rome, on est actuellement en pleine période de spéculation. Les sociétés financières constructrices se préoccupent peu de la *forme*, dont la beauté est la visée supérieure de l'architecte et la qualité prépondérante de ses œuvres; elles veulent des *édifices de maximum de vide et de minimum de dépense.* Il leur faut, en conséquence, un homme d'action, travaillant vite et possédant tous les rouages de l'administration spéciale des procédés de construction; il leur faut, disons le mot, l'Ingénieur, dont la tâche et la préoccupation constantes sont de calculer la construction de façon à ce qu'elle fournisse le maximum de stabilité, de résistance et de durée avec le minimum de matière. C'est pour ces motifs que bon nombre d'architectes-artistes se trouvent réduits à l'inactivité, et que les académiciens, isolés au milieu de ce mouvement vertigineux, incapables, par conséquent, d'exercer aucune influence de nature à mettre un frein aux excès de toute sorte que l'on relève dans les édifices de récente construction, mélange de types les plus divers, le plus souvent invraisemblables, étranges, incohérents, semblent avoir perdu aujourd'hui une grande partie de leur prestige.

L'Académie de Saint-Luc reprendra-t-elle son ancienne influence sur l'art monumental? Il n'y a pas lieu d'en douter, si elle saura recruter dans la Classe d'Architecture, avec plus de soin et de vigilance que jamais, des artistes d'élite dont le mérite réel de leurs ouvrages aura été sanctionné par le témoignage de l'opinion publique.

M. André Busiri est le doyen de la Classe d'Architecture à l'Académie de Saint-Luc, où il occupait, il y a quelques années, la chaire d'architecture statique. A la fois ingénieur et architecte, cet artiste a passé une bonne partie de sa carrière à étudier de vastes projets dont la

conception hardie ne paraissait pas suffisamment rassurante pour pouvoir être pris en considération, comme celui de l'agrandissement de l'abside de la Basilique de Saint-Jean de Latran. Couronné, d'abord, par le Jury de l'Exposition romaine de Beaux-Arts, en 1870, ce projet fut ensuite soumis à l'examen de l'Académie d'Archéologie et de l'Académie de Saint-Luc, qui lui donna sa pleine approbation, dans la séance du 22 juin. La partie saillante de cette étude avait pour objet d'opérer le transfert de toute l'abside, moyennant une puissante force de traction mécanique. C'était, d'après l'opinion de M. Busiri, l'unique moyen d'agrandir le chœur, sans rien changer à l'ancienne abside de Constantin, et sans toucher à la célèbre mosaïque de Nicolas IV. Mais cette pensée hardie inspira des craintes et ne fut point mise à exécution. On lui préféra les études de M. le comte Vespignani, qui conservaient, d'ailleurs, l'ancienne mosaïque.

Comme constructeur, M. Busiri a été particulièrement favorisé par les circonstances. Ce fut à lui, en effet, que Pie IX s'adressa, lorsque, en 1858, il eut la généreuse pensée d'améliorer les habitations des familles pauvres grouillant dans des masures, aux portes mêmes du Vatican. M. Busiri commença par jeter les fondements d'une école pour les jeunes filles pauvres, à Borgo Vittorio. En même temps, il faisait construire un vaste corps de bâtiment destiné à procurer aux familles pauvres des logements commodes, hygiéniques et d'un prix accessible à toute bourse ouvrière. Dans les rues avoisinantes s'élevèrent, en quelques mois, trois immenses corps de bâtiment; deux grandes écoles, dont l'une pour les petits enfants pauvres et l'autre pour les garçons élevés par les Frères des écoles chrétiennes; une maison pour le Collège Apostolique des Missions étrangères, un vaste local, avec chapelle attenante, destiné à l'enseignement des adultes, etc., etc. Ce quartier, qui tend tous les jours à s'agrandir, prit le nom de *Mastaï*.

Quelque temps après, à la suite de l'accident qui arriva à Pie IX, le 12 avril 1855, à Sainte-Agnès, sur la voie Nomentana, par suite de l'effondrement du plancher d'une salle, M. Busiri répara cet édifice, dont on remarque aujour-

d'hui la richesse de la décoration. Ces travaux furent suivis de la restauration de plusieurs édifices religieux: l'église de Saint-Georges in Velabro, dont la fondation sur les ruines de la basilique Sempronie, au Forum Boerius, date du commencement du VIe siècle; l'église des Saints-Celse-et-Julien, temple fort ancien qui fut reconstruit sous le pontificat de Jules II, réédifié plus tard sous le pontificat de Clément XI et, enfin, du vivant de Pie IX, entièrement restauré; l'église de Saint-Laurent *in Lucina*, où l'on admire le magnifique tableau de Guido Reni représentant le Christ en croix; l'église de Sainte-Marie *della Quercia*, la cathédrale de Segni, etc.

Les grands édifices dont M. Busiri a jeté les fondements ne sont pas de moindre importance. Plusieurs d'entre eux ont été justement appréciés: la cathédrale de Ferentino; les établissements pénitenciers de Frascati, de Tivoli, de Velletri et d'Ancône; l'Hôpital dit des *Cent prêtres*, et les collèges américain, anglais et espagnol, dans la ville de Rome; enfin, deux établissements religieux à Dublin et à Giuliano, dans la province de Frosinone.

M. Busiri, dans les débuts de sa carrière, a travaillé la peinture. C'est à Venise qu'il apprit à manier la brosse, et non sans succès, puisque l'Académie de Saint-Luc elle-même couronna maintes fois ses toiles dans les concours de peinture. Ses études spéciales dans l'art du dessin se révèlent avantageusement dans les ouvrages de pure décoration, comme dans la châsse de bronze qui renferme les chaînes du Chef des Apôtres, dans l'église de Saint-Pierre *in Vincoli*, et dans un grand nombre d'autels. Si M. Busiri a abandonné le chevalet, c'est qu'il n'a pu résister à l'entraînement qui le portait à l'étude de l'architecture et des sciences exactes.

Comme ingénieur, enfin, il a publié, nous l'avons dit, de vastes projets [1], dont quelques uns ne sont pas dépourvus

---

[1] *Etudes, avec planches et dessins, sur le prolongement de la nouvelle rue Nationale jusqu'à la place de Venise et sur celui de la rue du Corso jusqu'au Capitole.* Rome 1879.

de mérite, mais dont la conception trop hardie en a toujours compromis le succès.

M. François Azzurri est déjà connu de nos lecteurs. Nous avons, en effet, signalé avec un soin particulier l'influence salutaire que cet architecte exerça sur les membres de l'Académie de Saint-Luc, pendant sa longue présidence, en vue d'amener un rapprochement entre les autorités politiques et l'illustre Compagnie, après la rupture qu'avaient provoquée, en 1873, les statuts du ministre Scialoja. Comme artiste, M. Azzurri doit une grande partie de sa notoriété à l'œuvre spéciale qu'il a accomplie, à Rome, au *Manicomio* (Maison de santé), à l'hôpital de *Santo Spirito in Saxia* et à celui des *Fate-bene-fratelli.*

Il y a quelques années, c'était dans un réduit infect que, par mesure de sûreté publique, étaient entassés, pêle-mêle, des centaines d'infortunés à qui la nature avait refusé ou repris le don de la raison. Cachot, grabat, pourriture et dégoûtante misère, voilà tout ce que la capitale du monde catholique réservait alors aux pauvres aliénés. Là, ces malheureux étaient abandonnés à la brutalité de quelques gardiens qui les laissaient s'entre-déchirer et qui, pour mettre fin à leurs accès de fureur, les atterraient sous les coups de gourdin. En plein dix-neuvième siècle, la charité chrétienne, à Rome, n'avait pas su jeter un regard de pitié sur ces infortunés. Ce fut Pie IX qui, le premier, daigna s'approcher avec bonté de ces pauvres créatures. Il prit sur lui l'initiative d'une réforme radicale et eut le bonheur de trouver, au sein de l'Académie de Saint-Luc, un homme

— *Etudes sur les voûtes transparentes et l'application du système d'éclairage à gaz Wigham-Burners au temple d'Antonin le Pieux restauré, avec isolement mécanique de l'ancien péristyle.* Rome 1879.

— *Pont de fer à trois ordres architectoniques, sur le Tibre.* In-4°, 2e édition, Rome 1880.

— *Etudes avec planches et dessins sur les moyens mécaniques pour faciliter la circulation dans la ville de Rome pendant les inondations du Tibre.* In-folio, avec planches et dessins, Rome 1880.

— *La maison de Sainte Catherine de Sienne et la nouvelle façade de l'église de la Minerve.* Sienne 1880.

capable de répondre aux aspirations paternelles de son cœur. M. Azzurri accepta la mission à la fois charitable et scientifique que lui proposa le Pontife et il se mit à l'œuvre avec un zèle inouï. Il parcourut les grandes capitales de l'Europe, étudia les perfectionnements apportés par la science dans les hospices d'aliénés, consulta les célébrités médicales et, après une étude approfondie, son crayon traça le plan du nouvel asile, une vraie création.

Nous n'avons point à rechercher dans cette œuvre les vastes lignes architectoniques qui dessinent un hôtel majestueux: M. Azzurri n'a obéi qu'au langage du cœur et de la science. Ce n'est point, en effet, un élégant palais, de vastes cours, de riantes cellules qu'il faut ouvrir aux pauvres aliénés. La plupart n'ont-ils pas vu le jour sous l'humble toit d'une maison rustique ou dans les modestes maisons de nos cités? Il faut tromper leur folie et leur faire accroire qu'ils n'ont pas quitté leur village, le quartier de leur ville, qu'ils sont libres, enfin. Tel est le problème qu'a résolu M. Azzurri. Il a créé, sur le mont Janicule, tout un village. Rues, jardins, parcs, promenades, hôtel, ferme, magasins, ateliers, rien n'y manque. Non loin de la maison modeste, la petite villa du riche; puis, au milieu de la place publique s'élèvera l'église surmontée de son clocher. Et, maintenant, dans ce joli village, s'agite, travaille, s'amuse tout un petit monde d'aliénés, respirant à l'air libre et attendant que la science vienne rouvrir à leur esprit la lumière de la raison.

L'œuvre de M. Azzurri est donc une de celles qui se recommandent d'elles-mêmes. Ce plan grandiose autant qu'ingénieux a attiré à son auteur les éloges le plus mérités et a obtenu l'approbation des principales facultés de médecine, sans parler de la Société médico-psychologique de Paris, dont M. Azzurri est un des membres distingués. Enfin, dans les congrès tenus en Italie par les hommes de l'art, pendant ces dernières années, ce sont les études de cet architecte sur les établissements d'aliénés qui ont été le plus appréciées, et qui lui ont valu l'honneur de construire deux vastes maisons de santé dans les villes de Sienne et d'Alexandrie.

Les travaux de restauration de l'ancien hôpital de *Santo Spirito in Saxia* furent tout autant remarqués. Cet hôpital ervait d'asile aux malheureux paysans que fauche, tous es ans, pendant les chaleurs caniculaires, une épidémie ersistante, si connue sous le nom de *malaria.* Mais, là ussi, pas une des conditions sanitaires réclamées par l'hy- iène : les malades étaient entassés les uns sur les autres, ans des salles où l'atmosphère, saturée de miasmes, ne aissait pénétrer dans les poumons de l'infirme qu'un air nalsain et corrompu. Aujourd'hui, cet établissement peut ivaliser avec les premiers hôpitaux de Paris, grâce aux méliorations importantes que M. Azzurri y a apportées, aux ravaux d'agrandissement qu'il y a exécutés et à l'archi- ecture sévère dont il a orné la façade latérale.

Dans ces circonstances, M. Azzurri n'oublia pas les auvres enfants. C'est à son initiative, en effet, que l'on oit une salle exclusivement réservée à l'usage des enfants nalades. Au nom de la morale, de l'éducation et de la cience, cet exemple aurait dû être suivi dans tous les utres hôpitaux de Rome; car, il n'est pas de sentiment lus pénible que celui qu'on éprouve en voyant, dans les astes hôpitaux, de chétives créatures disséminées au milieu l'adultes et de vieillards, dans une atmosphère trop lourde our leur tendre poitrine et, au point de vue moral, presque oujours trop corrompue pour leur imagination impression- able.

Passons au *Brefotrofio:* c'est le nom que l'on donne, Rome, à l'hospice des enfants trouvés.

Là, encore, l'œuvre de M. Azzurri fut un apostolat. Il vait trouvé cet asile — ouvert aux pauvres créatures vic- imes de la séduction, de la prostitution et de la misère — ans un état de dépérissement voisin de l'abandon. Un scalier à rampe rapide, délabré, incommode, donnait accès une série de chambres humides et obscures où l'air infect, e pouvant être chassé par une ventilation bien disposée, e tardait pas à être fatal aux petits enfants aussi bien u'à leurs nourrices. Faute de dortoirs spacieux, ces pau- res petits êtres étaient entassés jusqu'à quatre par quatre

dans les berceaux. Pendant les rigueurs de l'hiver, les châssis vermoulus des portes et des fenêtres laissaient s'engouffrer un vent glacial qui arrivait par rafales sur la tête de ces petits souffreteux. La mortalité, enfin, était effrayante. Mais, aujourd'hui, grâce aux nombreuses et habiles réformes apportées par M. Azzurri, réformes dictées par les règles les plus sévères de l'hygiène, l'hospice des enfants trouvés présente un type modèle qui n'a rien à envier aux établissements de cette nature, dans les grandes capitales de l'Europe.

Quant aux travaux que M. Azzurri a exécutés à l'hôpital des *Fate-bene-fratelli*, nous ne saurions en faire un meilleur éloge qu'en reproduisant les témoignages de satisfaction qu'une des premières célébrités médicales d'Italie M. Baccelli, en exprima à l'auteur :

« Votre exquise courtoisie, monsieur, m'a procuré la
« haute satisfaction de voir que Rome possède, enfin, une
« salle de clinique qu'on peut dire modèle, eu égard à sa
« disposition et à son élégante sévérité aussi bien qu'à
« l'application de tout ce que les études les plus récentes
« ont démontré préférable dans ce genre de construction
« Je me félicite vivement avec vous, et de tout mon cœur
« bien moins de l'habileté remarquable dont vous venez
« de faire preuve que du succès surprenant avec lequel
« vous avez su tirer parti d'un local si restreint, qu'il pré-
« sentait des difficultés, à mes yeux, insurmontables. Dieu
« veuille que nos supérieurs, inspirés par un exemple si
« éloquent, pensent sérieusement à remédier à tout ce que
« notre clinique a d'inconvénients, d'insalubre, d'indigne
« de cette Métropole, et qu'ils vous en confient la direction
« comme à l'artiste le mieux rompu à ce genre d'édifices
« Recevez donc mes plus sincères félicitations et ayez l'as-
« surance qu'en poursuivant ainsi la brillante carrière que
« vous avez entreprise avec tant de succès, non seulement
« vous livrerez votre nom aux générations à venir, mais
« en même temps, vous lui assurez une place d'honneur
« dans les annales du relèvement de la médecine dans la
« ville de Rome. »

Parmi les œuvres purement artistiques de cet académicien de Saint-Luc, se présente en première ligne la reconstruction de l'église romaine de Ste-Lucie *in Gonfalone*, dont la date remonte au commencement du treizième siècle. Une des difficultés principales qui s'offrirent à l'architecte, fut de conserver à l'édifice son caractère d'antiquité. M. Azzurri surmonta magistralement cette difficulté; il sut si bien guider son crayon que cette église se trouva considérablement agrandie, sans rien perdre pour cela de son cachet d'antiquité. L'ornementation architectonique en est, par conséquent, sévère, disposée avec goût et riche de marbres antiques polychromes. Le reste de la décoration fut confié au pinceau de M. César Mariani, qui exécuta dans ce sanctuaire les fresques remarquables dont nous avons déjà relevé le prix dans l'examen des ouvrages de cet excellent peintre.

M. Azzurri est également l'auteur des travaux de restauration qui ont récemment embelli l'antique sanctuaire de Sainte-Marie *in Monticelli*, à Rome. Le goût qui y domine rappelle le style du XVIIIe siècle, dont M. Azzurri avait nourri ses premières études et que lui avaient inspiré, d'ailleurs, les œuvres de son oncle, M. Jean Azzurri, qui, nous l'avons vu, occupa, au sein de l'Académie de Saint-Luc, une place d'honneur parmi les architectes romains de la première moitié de ce siècle. Malgré les qualités remarquables que la critique a su apprécier dans cet ouvrage, M. Azzurri crut devoir s'affranchir néanmoins des principes qu'il avait reçus sous cette tutelle. La nature de ses goûts artistiques l'entraînant dans le courant vertigineux des idées nouvelles, il a tenu à s'écarter, avec un soin trop rigoureux peut-être, du style du siècle dernier, qu'il estimait sec, roide et d'un caractère frisant le plagiat.

C'est dans cette seconde manière que M. Azzurri a exécuté, à Rome, des ouvrages importants, comme la grande grille du Palais Barberini, dont l'architecture s'harmonise fort bien avec le style de Bernin; le palais Negroni, édifice de bonne apparence situé dans la rue *Condotti*; et l'Hôtel

Bristol, élégante construction d'un confortable essentiellement parisien.

Plus tard, M. Azzurri a visé à une originalité spéciale en se pénétrant des styles les plus divers. Sans prétendre poser en novateur, il a tenté hardiment l'acclimatation de genres d'architecture à grand effet. C'est sous cette inspiration qu'il a conçu plusieurs édifices, entre autres: l'atelier, avec habitation contiguë, style grec-polychrome, que s'est fait construire, dans les quartiers de la nouvelle Rome, M. Henri Siemiradzki, l'éminent peintre dont les ouvrages ont fait l'objet d'une mention particulière dans cet ouvrage; une maison de rapport située rue de l'*Angelo Custode*, à Rome, qui attire l'attention des passants par le mélange bizarre de graphites, de majoliques et de figurines de stuc à fort relief dont elle est décorée; la chapelle mortuaire des princes Barberini, à Castel-Gandolfo, d'une décoration polychrome en majolique, suivant le style italien du xe siècle; le palais du Conseil Souverain, à Saint-Marin, actuellement en voie de construction, et dont les dessins annoncent une œuvre singulièrement originale pour l'application intelligente du style du xiie siècle, en vigueur à l'époque des Communes italiennes; enfin le théâtre de la Compagnie dramatique Nationale à Rome, dont on vient de solenniser l'inauguration. Quels que soient les témoignages flatteurs que M. Azzurri ait recueillis dans un entourage complaisant, la partie extérieure de ce dernier édifice n'a pas obtenu l'agrément de la critique impartiale, bien disposée d'ailleurs à tenir compte à l'artiste des conditions défavorables qui s'étaient posées en obstacle, à raison de la superficie fort restreinte du terrain à construire. Par contre, la partie intérieure a produit une excellente impression; on en a apprécié, à juste titre, l'habile distribution, la décoration capricieuse, mais élégante et de parfait bon goût, ainsi que la nouveauté du type.

Ajoutons, enfin, que M. Azzurri est l'auteur des grands travaux de restauration exécutés récemment au palais de Venise, à Rome, et qu'il s'est appliqué à redonner à ce

superbe édifice le style de son architecture première, le chef-d'œuvre de Benoît de Majano [1].

M. Francisi a été moins favorisé par les circonstances; il ne lui a pas été donné de trouver, sur les hauteurs officielles, l'occasion d'exécuter des œuvres architectoniques monumentales. Ces sortes d'occasions, de plus en plus rares, en Italie comme en France, ne sont plus aujourd'hui que le privilège d'un petit nombre d'architectes. Aujourd'hui, plus que jamais, la majeure partie des artistes qui ont passé toute leur jeunesse à l'étude profonde de l'architecture, se trouvent condamnés à limiter leurs conceptions aux ressources mesurées des petites fortunes. Et, dans ce champ, toujours aride, que de déboires pour l'artiste consciencieux et jaloux de sa réputation ! Ne voit-on pas, tous les jours, des artistes de talent mettre leur esprit à la torture pour répondre aux exigences de l'art et satisfaire, en même temps, les appétits d'un vulgaire client, qui voudrait voir dans chaque moëllon et dans chaque truellée de mortier une source de revenu ? Nous croyons être audessous de la vérité en affirmant que sur cent édifices de rapport, on pourrait à peine en compter *un* où l'artiste n'ait eu rien à sacrifier aux exigences ou au caprice du *propriétaire*. Aussi, la critique doit-elle faire preuve d'indulgence envers les architectes qui travaillent dans de telles conditions.

C'est au milieu de ces angoisses que M. Francisi a passé sa carrière. Hâtons-nous de dire qu'il n'a rien épargné pour sauvegarder, le plus possible, les grands principes de l'art et ne pas s'écarter des limites prescrites par le bon goût. On reconnaît, en effet, dans ses ouvrages, la pensée dominante de l'artiste qui vise, avant tout, aux conditions requises pour une bonne architecture moderne, c'est-à-dire le style dans les formes extérieures, la commodité dans l'ordonnance du plan et la solidité de la construction.

---

[1] Le palais de Venise fut édifié, en 1468, sous le pontificat de Paul II par Benoît de Majano.

Nous n'énumérerons pas les ouvrages de cette nature qui ont été construits sous la direction et d'après les dessins de M. Francisi, la plupart des maisons de rapport, d'un style à la fois simple et correct, dans le caractère des édifices de San Gallo. Mais nous estimons dignes d'une mention spéciale les travaux exécutés par M. Francisi dans les édifices religieux de la ville de Rome, entre autres la restauration de l'église de *Sant'Eligio*, joli petit temple que l'on trouve sur la rive gauche du Tibre, en aval du pont Saint-Ange, et où l'on admire une bien belle *Nativité* de Jean De' Vecchi; la restauration d'une chapelle dans l'église de Saint-Eustache, une des plus anciennes de la Métropole, puisqu'il est fait mention de son existence dans des documents datés du VIIIe siècle; une chapelle dans l'église de Sainte-Marie *in Aquiro;* et, dans l'église de Saint-André *della Valle*, un autel d'une grande richesse de décoration, mais dont les proportions mal combinées n'ont pas trouvé grâce devant la critique impartiale.

M. Gaëtan Morichini a rempli une longue carrière, en grande partie dans le domaine de l'architecture privée. Au nombre de ses travaux qui revêtent un caractère monumental, il en est quelques-uns dignes d'une mention spéciale, entre autres la restauration de l'église de Sainte-Marie *in Aquiro*, à Rome.

L'origine de ce temple remonte à une époque fort reculée. Suivant l'assertion de certains archéologues du XVIe siècle, cette église aurait été primitivement un modeste oratoire que le Pape Saint Anastase aurait fait édifier au commencement du Ve siècle. Mais on trouve une date plus précise dans le *Liber Pontificalis* qui attribue au Pape Saint Grégoire III la réédification de ce sanctuaire vers la moitié du VIIe siècle [1]. Quelles étaient la forme et les dimensions

[1] " Item basilicam Sanctae Dei Genitricis, quae in Aquiro dicitur, in qua antea Diaconia et parvum Oratorium fuit, eam a fundamentis longiorem et latiorem construxit atque depinxit ". (in Greg. III, 66) Edit. Migne, Paris.

de cet édifice, le caractère de son architecture, la valeur de sa décoration? Il n'a pas été possible d'en avoir une mémoire; on sait uniquement, sur la foi d'un vieux manuscrit du XVIe siècle, que cette église avait un portique, au dessus duquel logeaient les chapelains, et un pavé de style byzantin, composé de petits morceaux de marbre blanc et jaune, de porphyre et de serpentin de forme rectangulaire, mais de mauvaise facture [1].

En 1573, sous le Pontificat de Grégoire XIII, cet édifice, menaçant ruine, fut presque entièrement reconstruit par Francois Volterra, qui lui donna la forme d'une croix latine avec coupole et trois nefs divisées entre elles par trois arcades sur pilastres. Quant à la façade, elle ne fut construite que deux cents ans plus tard, d'après les dessins de Pierre Camporese, qui éleva sur les côtés deux clochetons de forme quadrangulaire, d'une extrême simplicité.

L'église de Sainte-Marie *in Aquiro* ainsi reconstruite, était restée presque sans décoration architectonique ni murale; la seule peinture de valeur que l'on y remarquait était le tableau du maître-autel, une *Visitation*, qui passait pour une des meilleures toiles de Charles Maratta et qui fut malheureusement détruite, eu 1845, par un incendie. Ce fut sous le pontificat de Pie IX que M. Morichini fut chargé de combler cette lacune. Mais, quand on mit la main aux travaux, on s'aperçut que l'édifice se trouvait dans un grave état de dépérissement. En effet, sous le crépi qui la revêtait, la voûte de la nef principale présenta de larges crevasses, et, en outre, par suite de l'humidité extraordinaire des murs sur lesquels elles reposaient, toutes les voûtes des souterrains cédèrent à la fois sous les premiers coups de pioche. L'architecte dut, en conséquence, reprendre les fondements, et son œuvre ne fut plus une simple restauration, mais presque une reconstruction. Tout en conservant à cette église la forme que lui avait donnée François Volterra, M. Mo-

[1] Quelques fragments de ce pavé ont été découverts dans les travaux de restauration exécutés par M. Morichini; et mis en œuvre à l'entrée de la sacristie.

richini lui a fait subir une transformation telle, quant au style architectonique et à la partie décorative, que c'est à peine si on lui reconnaît son caractère primitif. Cette transformation ne saurait inspirer le moindre regret. L'église de Sainte-Marie *in Aquiro* ne présentait qu'un médiocre intérêt, au point de vue même archéologique, tandis que, par l'élégance de sa décoration, la délicatesse des stucs, la richesse des marbres et les fresques remarquables dues au pinceau de M. César Mariani, elle est classée aujourd'hui, à juste titre, au nombre des beaux édifices religieux de la Métropole.

La partie la plus saillante de ce temple ainsi restauré est l'abside. M. Morichini voulut en confier la décoration complète à un jeune Romain qui s'était signalé par plusieurs ouvrages de sculpture monumentale de grande valeur et dont une aptitude spéciale pour l'architecture, cultivée par d'excellentes études classiques, dans l'atelier d'Antoine Sarti, promettait un artiste d'avenir. L'art saura gré à M. Morichini d'avoir fourni à une intelligence d'élite l'occasion de se mettre en lumière, car le jeune artiste dont il s'attacha la collaboration a quitté depuis le ciseau et l'ébauchoir, et est devenu aujourd'hui un architecte réputé par ses travaux et bénéficiant de l'autorité légitime de ses mérites: nous avons nommé M. Luc Carimini, dont nous avons déjà signalé l'œuvre remarquable dans les édifices où nous avons étudié les principaux ouvrages de peinture de MM. César Mariani, Louis Seitz et Fontana.

Telle qu'elle fut conçue et exécutée par M. Carimini, la décoration architectonique de l'abside de l'église de Sainte-Marie *in Aquiro* fut un événement artistique, qu'on apprécia comme un retour heureux au style ornemental du XV[e] siècle. On y remarque, en effet, le goût exquis avec lequel l'artiste a disposé les marbres divers qui revêtent les parois, le caractère monumental de l'autel formé de marbres précieux et décoré de sculptures d'une extrême finesse; la richesse d'un édicule, érigé dans le fond, sur un plan plus élevé que l'autel, dans lequel on conserve une image de la Vierge, avec l'Enfant-Jésus, fresque d'une

médiocre valeur artistique, dont on fait remonter la date à la première époque de la Renaissance italienne, et la tribune du Chœur, ou *Cantoria*, un chef-d'œuvre d'art décoratif. Ces travaux — et, en particulier, l'édicule avec ses deux colonnes composites entièrement sculptés à la manière de Sansovino — que la critique a appréciés comme offrant le type de ce que la sculpture ornementale peut produire de plus suave et de plus délicat, placèrent le nom de l'auteur sous un jour très favorable et légitimèrent ainsi les espérances que M. Morichini avait conçues de son jeune collaborateur.

Encouragé par les témoignages flatteurs qu'il recueillit dans le monde artistique romain, où l'on ne vit pas en lui uniquement un sculpteur ornementiste d'une extrême habileté, mais un architecte décorateur de bonne école, M. Carimini poursuivit, avec un entraînement passionné, l'étude de la grande architecture, et nous connaissons le degré de supériorité qu'il a atteint dans cette branche des arts. Ses œuvres sont nombreuses, longuement étudiées, précieusement cherchées, châtiées jusqu'à la correction de la forme, confinant, sans relâche, à des ajustements plastiques irréprochables et pourvues d'ampleur. Sans revenir sur les travaux que cet artiste a exécutés à Rome dans les églises du Saint-Sauveur *in Onda*, de Notre-Dame de Lorette, au Forum de Trajan, de Saint-Yves des Bretons et des Saints-Apôtres, dont nous avons déjà fait un examen rapide, nous citerons : l'église du cimetière de Bracciano, construite suivant le style de la Renaissance, édifice d'une grande valeur artistique, qui a eu les honneurs de la gravure ; l'église paroissiale de Montecompatri, à croix latine avec coupole, construite également d'après le style de la Renaissance ; le Dôme de Trevi, en Ombrie, édifice à croix grecque, dont la coupole domine majestueusement une profonde et riante vallée qu'arrose le Tibre ; l'église d'Olinda, en Amérique, dont les dimensions se rapprochent sensiblement de celles du Gesù, de Rome ; la chapelle monumentale de Sobieski, à Varsovie, de forme demi-croix grecque, et d'une grande richesse de décoration ; la grande chapelle des

Dames de la Retraite, à Rome, dont la construction, dans l'intérieur du palais Pianciani, a été signalée comme un chef-d'œuvre de statique ; la chapelle des Filles de Marie, à la Trinité des Monts, à Rome, type exemplaire de l'élégance architectonique dans la simplicité ; et, dans des dimensions moins importantes, bien que d'une apparence essentiellement monumentale, les chapelles Laïs, Vannutelli, Carimini, Chiassi et des Scolopes, au Campo Verano de Rome.

Des ouvrages d'un tout autre caractère, et dans lesquels priment des qualités de premier ordre, au point de vue de l'art décoratif, abondent dans l'œuvre de cet éminent architecte : ce sont les autels et les monuments funéraires. Ces sortes de travaux, qui étaient tombés, depuis longtemps, dans le domaine industriel et étaient devenus le monopole des ouvriers marbriers, ont été reportés par M. Carimini à leur niveau artistique. Les autels dus au crayon de cet artiste se distinguent, en effet, par l'unité qui répudie tout motif de décoration capricieux et incohérent, par leur caractère toujours en rapport avec l'édifice religieux, par l'heureuse distribution des éléments polychromes et par l'harmonie des parties sculpturales avec le style des lignes architectoniques. Pour ces qualités spéciales, les plus importants de ces ouvrages ont acquis, aux yeux de la critique impartiale, une valeur artistique exceptionnelle, entre autres le maître-autel de l'église de Sainte-Marie *in Aquiro*, dont nous avons signalé le prix particulier, celui de la cathédrale du Para, exécuté avec une richesse inouïe sur un devis de cent cinquante mille francs, ceux des cathédrales de New-York et de Vincennes, en Amérique, de Liège, en Belgique, et, dans des proportions plus modestes, le maître-autel de l'église romaine de *Sant'Angelo in Pescheria*, composé d'une urne en marbre blanc sculptée à jour, dans laquelle repose le corps de Sainte Sympharose, l'autel monumental de la chapelle des Braniska, à Cracovie, celui de la chapelle Podochi, à Varsovie, celui de la chapelle de Saint-François, dans la cathédrale de Santiago du Chili, etc., etc.

Quant aux monuments funéraires exécutés par M. Cari-

mini, leur nombre est trop considérable pour que nous ayons le loisir d'en faire ici une énumération complète. Rome en possède la majeure partie, et l'on cite de préférence les monuments de Cassetta, Level et de Bourgoing, le premier érigé dans l'église de Saint-Nicolas *de' Prefetti* et les deux autres dans l'église de Saint-Louis des Français; les monuments d'Amico, Saulini, Marignoli, Freyd, Bracci, Palagi et autres, dont l'architecture majestueuse et sévère arrête l'attention sous les avenues de cyprès du Campo Verano.

Ce n'est là qu'une indication très sommaire des ouvrages principaux que M. Carimini a exécutés dans une période de moins de trente ans, en dehors des travaux nombreux du ressort exclusif de l'architecture privée, dont nous avons négligé de faire mention, et de six immenses édifices actuellement en voie de construction, à Rome: l'hospice des Petites-Sœurs des pauvres avec église contiguë, le couvent des Oblats de Marie, le Pensionnat des Dames de Saint-Joseph de Cluny avec église monumentale et un orphelinat attenants, le Séminaire Français des Pères du Saint-Esprit, le Séminaire des Canadiens et le Monastère de Saint-Antoine, dans le voisinage de Saint-Jean de Latran.

Le Pensionnat des Dames de Saint-Joseph de Cluny s'élève sur la partie du Mont Esquilin dont la pente se dirige vers le Colisée. C'est un édifice à trois étages, conçu suivant le style de Bramante et construit en briques cuites et travertin. On y a accès par un portique élégant qui donne sur un jardin, d'où le vue embrasse un délicieux panorama dans la direction de l'amphithéâtre Flavien. A droite de ce portique se trouve l'église, qui offre un intérêt spécial au point de vue artistique. Cette église est formée de deux chapelles superposées, d'un style et d'un caractère distincts. La chapelle inférieure, qui sera dédiée à la Vierge et ouverte journellement au public, est d'un dessin très correct, à la fois simple et élégant. La chapelle supérieure, réservée aux religieuses et aux pensionnaires, est, par contre, d'une extrême richesse. On en remarque, avant tout, le caractère basilical nettement accentué, avec ses deux rangs de colon-

nes et de pilastres en granit qui la divisent dans le sens de la longueur, ainsi que la forme octogonale de l'abside. Au dessus de cet ordre, en vient un second, également décoré de colonnes et de pilastres en granit, qui constitue, sur les bas-côtés, une double rangée de tribunes ou *matroneo*, suivant l'expression avec laquelle les artistes italiens désignent la partie des anciennes basiliques chrétiennes réservée aux vierges pudiques. Enfin, une élégante charpente, décorée de caissons, couvre l'édifice, dont le type général se rapproche, dans les conditions le plus favorables, des meilleures constructions italiennes du xve siècle.

Le monastère de Saint-Antoine, avec sa vaste église, flanquée d'un *campanile* conique revêtu d'une mosaïque dorée, occupe sur la nouvelle rue Merulana, qui met en communication directe les deux immenses places de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean de Latran, une superficie de huit mille mètres carrés ; il servira de collège international des Franciscains, en substitution de l'antique couvent de l'*Ara Cœli*, sur l'emplacement duquel s'élèvera dans un avenir prochain le Monument National à Victor-Emmanuel de Savoie. Suivant l'impression générale que nous avons recueillie dans le monde artistique romain, cet édifice gigantesque, dont la construction touche à terme, offre le type parfait du style de la Renaissance italienne approprié au goût de l'art moderne ; le caractère en est à la fois majestueux et sévère, et l'ordonnance profondément étudiée pour arriver à l'effet prestigieux et au sentiment de la grandeur.

Mais revenons à M. Morichini. Après le succès qu'obtint la décoration architectonique de l'abside de Sainte-Marie *in Aquiro*, dont le mérite donna beaucoup de prix à l'ensemble de la restauration de cet édifice, M. Morichini ne dissimula pas sa satisfaction pour les témoignages flatteurs qui vinrent justifier l'estime qu'il avait conçue de son modeste collaborateur. Bien loin d'en prendre ombrage, cas absolument exceptionnel dans la classe des architectes, il ne négligea rien pour fournir au talent de M. Carimini toute occasion de se manifester. C'est ainsi que, quelques années

plus tard, lorsque le nom de M. Carimini figurait déjà parmi les premiers architectes romains, nous trouvons ces deux artistes en collaboration pour la construction du Palais de l'Académie Ecclésiastique, de Rome, édifice d'excellente facture dont le style original peut-être rapproché avec avantage du caractère que présentent les édifices de Bramante et de San Gallo.

Parmi les autres constructions monumentales qui méritent une mention spéciale dans l'œuvre de M. Morichini, on signale l'édification de l'église de Porto d'Anzio, à trois nefs, d'un style très correct d'ordre ionique, avec portique extérieur d'ordre dorique, et les travaux que Pie IX le chargea d'exécuter à l'hôpital Saint-Jacques, à Rome, pour compléter les améliorations introduites dans cet établissement sous le pontificat de Grégoire XVI et achever l'œuvre commencée par Pierre Camporese. Ces travaux, — dont on peut lire une savante description dans le *Giornale di Roma*, feuille officielle qui se publiait, à Rome, sous le gouvernement pontifical, ont été appréciés, — moins pour l'importance de l'architecture que pour l'intelligence qui présida à leur direction. Comme nous avons eu l'occasion de le faire remarquer, en parlant de l'œuvre artistique et scientifique de M. François Azzurri dans divers hôpitaux de Rome, le talent de l'architecte, dans ces sortes de constructions, consiste surtout à savoir assouplir l'art aux exigences de la science.

M. Jean Montiroli n'a pas eu non plus l'occasion d'exécuter de grands ouvrages d'architecture; sa carrière artistique a été modeste, mais active.

Après avoir étudié les lettres à l'Université Romaine, et puisé les principes de l'art à l'Académie de Saint-Luc, il fit ses premières preuves dans l'atelier du célèbre Canina. Ses travaux d'architecture y furent tellement appréciés, que le maître ne vit bientôt dans le disciple qu'un collaborateur intelligent, dont il ne voulut jamais consentir à se séparer. Entré dans cet atelier en 1832, il n'en sortit, en effet, qu'en 1856, à la mort de Canina. Ce fut dans l'intimité de cet

archéologue distingué que M. Montiroli prit goût à l'étude des monuments anciens, étude qu'il perfectionna depuis et qui devint pour lui l'objet d'une irrésistible passion. Pendant plus de vingt ans, on le vit constamment auprès du maître, en qualité de collaborateur, pour la partie artistique, dans la restauration des monuments de la Métropole et de la campagne romaine. Hâtons-nous de dire que son amour-propre d'artiste n'eut rien à souffrir de cette collaboration. Son œuvre fut appréciée comme originale, non seulement par la critique — qui lui reconnaît le droit de revendiquer une part considérable dans l'héritage du savant archéologue — mais par Canina lui-même, qui nous en fournit le témoignage en ces termes: « Je croirais manquer au devoir « de la reconnaissance, si j'oubliais de déclarer que, dans « cet ouvrage sur les antiquités des alentours de Rome, « mon travail a été hautement facilité par l'architecte Mon- « tiroli, dont j'ai eu lieu d'apprécier la collaboration intel- « ligente à toutes les études qui ont servi à la publication « de mes divers ouvrages » [1].

M. Montiroli ne limita pas son activité à ses études artistiques et archéologiques dans l'atelier de Canina. Nous le trouvons, en 1848, dans le corps des sapeurs du Génie, en qualité d'officier attaché à la direction des études topographiques; en 1853, occupé aux travaux de restauration du sanctuaire d'Oropa, en Piémont, et, en 1855, en Angleterre, où il avait été appelé par Algernon Percy, duc de Northumberland, pour la décoration intérieure du château d'Alnwink, qui s'élève, dans sa majestueuse beauté, sur les frontières de l'Angleterre et de l'Ecosse. Ce dernier ouvrage, dont l'exécution a coûté à l'artiste douze années d'un rude labeur, peut être considéré comme le plus remarquable qu'ait produit le crayon de M. Montiroli. Sans parler des graves difficultés que l'artiste eut à surmonter pour donner des formes régulières à l'intérieur d'une construction d'architecture normande, nous tenons à constater que l'on y a

---

[1] Luigi Canina. — *Gli edifizi antichi dei contorni di Roma:* t. V, page 7. Rome 1856.

généralement apprécié, à bien juste titre, la richesse de la décoration, savamment interprétée d'après le style romain du XVIIe siècle. Cette œuvre plaça le nom de l'architecte romain sous un jour assez brillant, en Angleterre. Elle lui fournit l'occasion d'exécuter de nouveaux travaux au delà de la Manche et lui valut l'honneur d'être agrégé à l'Institut archéologique de la Grande-Bretagne et d'Irlande, et à celui de Newcastle Upon Tyne.

Pendant son séjour en Angleterre, M. Montiroli eut, en outre, la haute satisfaction — grâce à la munificence du duc de Northumberland — de créer dans cette contrée une école de sculpture ornementale qui a donné depuis d'excellents résultats. Trente-quatre ouvriers s'y formèrent sous la direction d'un habile praticien italien et, après quelques mois, M. Montiroli eut à sa disposition des artistes suffisamment instruits, pour travailler, d'après ses cartons, à la décoration du château des Percy. Quand l'œuvre fut achevée, l'artiste put se flatter d'avoir introduit l'art italien dans un pays qui l'ignorait presque complètement, d'y en avoir établi les principes sur des bases durables et d'y avoir fait goûter la beauté traditionnelle de la décoration italienne. La décoration intérieure de ce manoir est, en effet, une fort belle page d'ornementation architectonique, que le duc de Percy a eu l'excellente pensée de faire graver au burin par l'auteur lui-même, et dont il nous a été donné d'admirer l'élégance et l'harmonie des motifs, la franchise du travail et l'exécution singulièrement affinée [1].

C'est là l'œuvre principale de cet académicien de Saint-Luc, qui passe d'ailleurs pour un dessinateur hors de pair et un critique distingué, dont les profondes connaissances en matière d'art et d'archéologie lui ont valu l'honneur d'être appelé à faire partie du Jury supérieur des beaux-arts, en Italie.

M. Pacifique Barilari est moins un artiste qu'un homme de science, dont le nom figure depuis longtemps

---

[1] Ces estampes, soigneusement gravées, forment un album de grand luxe dont aucun exemplaire n'a été mis en vente.

parmi les personnalités marquantes du monde scientifique italien. — Né à Pesaro, en 1813, M. Barilari s'appliqua de bonne heure à l'étude des sciences exactes, qu'il perfectionna à l'Université Romaine sous la direction de Cavalieri. Lauréat de cette Faculté en 1834, il obtint le diplôme d'ingénieur civil, en 1837. Trois ans après, il fut admis à faire partie du Génie civil pontifical et obtint en même temps la nomination de professeur suppléant d'architecture statique et hydraulique, à l'Ecole d'application pour les ingénieurs, que Cavalieri, le célèbre auteur de l'*Architecture statique et hydraulique*, avait rendue si florissante. La supériorité de cette Ecole sur toutes celles qui étaient alors le mieux accréditées en Italie, n'a jamais, en effet, été mise en doute. Après deux ans d'enseignement, M. Barilari dut quitter cette chaire pour obéir à des ordres supérieurs qui l'appelèrent à Pérouse, en 1843. Ce fut le premier pas que le jeune ingénieur fit dans la carrière qu'il a parcourue depuis avec tant de rapidité et d'éclat. En 1845, M. Barilari fut transféré à Ferrare en qualité d'ingénieur civil de seconde classe. Il y dirigea, pendant cinq ans, les grands travaux qu'on exécutait alors sur le Reno et le Pô, dont les eaux coulent toujours menaçantes entre leurs digues élevées. L'activité et la haute expérience dont M. Barilari fit preuve pendant l'exécution de ces travaux, attirèrent sur lui l'attention du Génie Supérieur qui le nomma, en 1852, ingénieur en chef de cette importante province hydraulique, dérogeant ainsi aux usages établis dans les administrations publiques pour l'avancement des employés par ordre d'ancienneté.

La question du Reno était alors d'autant plus vivement agitée, que la terrible inondation qui avait désolé la plus belle plage de la Péninsule était toujours vivante dans le souvenir des Ferrarais. Il fallait, avant tout, prévenir de nouvelles catastrophes. A cet effet, de nombreuses études furent soumises à l'examen des ingénieurs de l'Etat. Parmi les plus remarquables, on cite un projet de grande opération géodésique présenté par Brighenti et un Mémoire de M. Barilari, qui fut publié, à Ferrare, en 1858 [1]. Les conclu-

[1] P. Barilari. *Sul Reno e sui provvedimenti da adottarsi*. Ferrare, 1858.

sions de M. Barilari — qui limitait les opérations hydrauliques à exécuter sur le Pô au renforcement des digues — furent considérées comme le plus pratiques et, par conséquent, le plus acceptables.

Sur ces entrefaites (1859), le Reno, rompant de nouveau ses digues, à Froldo Passerino, inonda la ville de Comacchio et les vallées d'alentour. Grâce à l'activité de l'éminent ingénieur, la digue fut bientôt réparée, malgré les difficultés de toutes sortes qui, à chaque instant, paralysaient ses efforts [1]. M. Barilari continua à fortifier les grandes digues du Pô jusqu'au jour où, la province de Ferrare ayant été réunie à la nation italienne, il fut appelé par Cavour à faire partie du Conseil Supérieur des Travaux Publics; il fut nommé, en même temps, inspecteur du Génie civil de première classe et commissaire royal pour la haute direction des grands travaux que la Société des chemins de fer Lombards faisait alors exécuter sur le Pô, et, plus tard, pour celle des travaux de construction des chemins de fer Romains et Méridionaux (Naples-Foggia, Voghera-Pavie-Brescia). Après les événements de 1870, M. Barilari fut chargé par son gouvernement de faire une étude spéciale sur les conditions dans lesquelles se trouvaient les travaux publics, à Rome, et sur le personnel du Génie civil. C'était une mission fort délicate: M. Barilari la remplit avec un tact si exquis, qu'il n'y eut pas l'ombre d'une susceptibilité blessée.

A partir de cette époque, M. Barilari n'a cessé d'être associé à tous les grands travaux exécutés ou en cours d'étude pour l'embellissement de la ville de Rome, l'assainissement de la campagne romaine et la régularisation du cours du Tibre. Comme en 1858, à l'occasion des travaux du Pô, M. Barilari s'est fait remarquer par les conclusions pratiques de ses études sur la régularisation du cours du Tibre [2], et c'est, en effet, sur cette base qu'ont été commencés les travaux actuellement en voie d'exécution.

---

[1] P. Barilari. *Lettre à M. Dousse, ingénieur des eaux et forêts.* Ferrare, 1859.

[2] P. Barilari. *Memorie intorno ai provvedimenti per liberare la città*

En 1872, les inondations qui désolèrent les vallées du Pô et plusieurs provinces de la Toscane nécessitèrent de nouveaux travaux et des études spéciales pour conjurer de plus terribles catastrophes. Une Commission royale, nommée à cet effet, se réunit à Milan sous la présidence du sénateur Brioschi. M. Barilari, membre de cette Commission, en dirigea les opérations avec cette élévation de vues et la rare expérience qui le caractérisent. Les travaux à peine exécutés, M. Barilari en fit recueillir les divers éléments, qui furent publiés en 1877 et envoyés, en 1878, à l'Exposition Universelle de Paris, où le jury leur décerna une médaille d'or. L'année suivante, après l'inondation désastreuse qui détruisit la ville de Szegedin et ensevelit tant de victimes sous ses ruines, l'ingénieur italien fut appelé à faire partie de la Commission d'ingénieurs étrangers, invitée par le gouvernement hongrois à étudier les conditions de la Theiss, dont les eaux avaient été cause du sinistre, et à indiquer les moyens le plus pratiques pour prémunir la ville de Szegedin contre de nouveaux désastres. Cette Commission était composée de personnages de haute célébrité dans la science des eaux: c'est nommer, pour la France, M. Gros, inspecteur général des ponts et chaussées, et M. Jacquet, ingénieur en chef et directeur des travaux du Rhône; pour la Hollande, M. Waldoop, ingénieur en chef des eaux; pour l'Allemagne, M. Kozlonski, directeur des travaux de l'Elbe et, pour l'Italie, M. Barilari à qui échurent les honneurs de la présidence. Sans entrer dans l'examen des études de cette Commission scientifique, nous tenons à rappeler ici que les conclusions présentées par M. Gros et M. Barilari pour la défense de Szegedin furent celles qui prévalurent et qui servirent de base aux opérations exécutées depuis. Le gouvernement hongrois fut tellement satisfait des services signalés rendus par M. Barilari en pareille circons-

---

di Roma dalle inondazioni del Tevere e al modo di mandarli ad effett[o] Nuova Antologia (fasc. VII. 1872).

P. Barilari. *Memoria intorno a varie lettere dell'ingegnere Dousse* [e] *Ministero dei lavori pubblici sui lavori del Tevere.* (Accademia dei Lince[i] Tome III, série 2, 1876).

tance, qu'il le nomma grand-officier de la Couronne de François-Joseph.

Ce ne sont point là les seules missions extraordinaires qui ont été confiées à M. Barilari. Nous pourrions en énumérer plusieurs autres encore, et de non moindre importance; mais ce soin serait superflu. Il nous suffit de constater que, pendant sa longue et brillante carrière, M. Barilari a servi, avec le même dévoûment, quatre gouvernements consécutifs: le gouvernement pontifical, la République romaine, le gouvernement d'Emilie et le royaume d'Italie. Exemple admirable qui prouve éloquemment que la science peut toujours être au-dessus des convulsions politiques, et que les hommes d'une probité immaculée et profondément dévoués à leur patrie n'ont pas plus à redouter de l'animosité des partis que du ressentiment des partisans. Membre de l'Académie agraire de Pesaro et de Ferrare, de l'Académie d'Urbino, de l'Académie des Beaux-Arts de Pérouse et de l'Académie des sciences des *Lincei*, qui l'élut en avril 1873, M. Barilari remplit aujourd'hui les hautes fonctions de vice-président du Conseil Supérieur des Travaux Publics.

M. Thémistocle Marucchi n'a exécuté, que nous sachions, aucun ouvrage d'architecture capable d'attirer l'attention du monde des arts. Il passe, cependant, pour très versé dans la science de l'architecture légale et sa compétence en matière d'expertise est en général fort appréciée au Palais.

M. Jacques Monaldi n'a guère travaillé que pour la clientèle bourgeoise. Aussi la liste de ses ouvrages, comme celle des œuvres de M. Francisi, se compose-t-elle, en grande partie, de constructions de rapport où les préoccupations intéressées du propriétaire ont plutôt trouvé leur compte que les aspirations artistiques de l'architecte. C'est dire qu'il n'a pas été donné à M. Monaldi de s'affranchir absolument des conditions désavantageuses dans lesquelles se trouvent la plupart des architectes de notre époque. Quelques-uns de ces travaux offrent cependant un certain

intérêt au point de vue de la statique de l'art, et le palais Campanari, entre autres, mérite, à ce titre, une mention spéciale. Ce palais, de récente construction, sur la nouvelle rue Nationale, a 56 mètres de façade et une élévation de quatre étages dans les proportions grandioses qui ont toujours fait apprécier les traditions de l'architecture romaine. L'édification de ce palais comportait des difficultés de premier ordre, que M. Monaldi a surmontées avec art. Il a dû, en effet, construire sur les restes d'un ancien édifice morcelé par la pioche des démolisseurs au service de l'édilité pour l'alignement de la nouvelle rue, et, avant de poser les fondements, établir l'ordonnance de son plan de manière à conserver une partie considérable de l'ancienne maison, dont le premier étage était au niveau d'un vaste jardin qu'il était indispensable de faire disparaître sous peine d'avoir un rez-de-chaussée humide et malsain. Considéré au point de vue exclusivement artistique, ce palais se recommande par la simplicité unie à l'élégance et à la variété.

L'élargissement du *Corso*, du côté de la place de Venise, a fourni à M. Monaldi l'occasion de construire un de ces petits édifices, que les Romains se plaisent à désigner sous le nom de *palazzetti.* Dans cette construction, le crayon de l'artiste s'est éloigné de la gravité du style classique pour rechercher de préférence la ligne svelte et la décoration — un peu maniérée, si l'on veut bien — qui fait l'engoûment de l'architecture contemporaine. Ce genre a été suffisamment bien traité par M. Monaldi, qui a fait preuve d'un discernement judicieux dans le choix comme dans la multiplicité des ornements. Ce petit édifice est tout simplement gracieux, sans accuser la moindre prétention de la part du constructeur, malgré le beau marbre blanc dont les parois extérieures du rez-de-chaussée sont revêtues jusqu'à la hauteur du premier étage, et les ornements à fresque qui, sous forme de panneaux, décorent le reste de la façade.

Citons encore, dans cette série de constructions de rapport, une maison de belle apparence appartenant aux Pieux Etablissements allemands et dont l'emplacement, rue

dell'Anima, eut en 1869 son heure de célébrité. En creusant les fondements de cette maison, la pioche du maçon mit à découvert trois énormes colonnes de granit gris oriental dans un état de parfaite conservation. Ces colonnes, dont on fit présent à Pie IX, ont été mises en œuvre dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs.

Dans le style monumental, M. Monaldi a réédifié l'église de Saint-Jean *della Malva*, à Rome, où l'on admire une excellente peinture du XVII[e] siècle, due au crayon d'un Prince de l'Académie de Saint-Luc, en 1669, Giacinto Brandi, qui confia le soin de la coloration au pinceau de son élève Vaselli. Cette reconstruction, qui remonte à l'année 1845, fut le premier ouvrage d'architecture de M. Monaldi. On remarque bien une trop grande sobriété d'ornements dans l'ensemble de cet édifice, mais cette observation ne saurait atteindre l'artiste, qui ne pouvait guère se soustraire aux exigences impérieuses des moyens économiques mis à sa disposition. La façade, d'un seul ordre de pilastres composites avec entablement et tympan, est, d'ailleurs, d'un bon effet.

Enfin, cet académicien de Saint-Luc est l'auteur des travaux de restauration et de décoration exécutés, en 1871, dans l'église du Saint-Suaire des Savoyards, où nous avons déjà fait remarquer les belles fresques de M. Maccari. La partie saillante de l'ornementation architectonique de cette petite église consiste dans les stucs et dorures qui revêtent la voûte et dans le choix varié des beaux marbres artificiels dont les murs de la nef et de la tribune sont richement décorés.

M. Henri Gui appartient au personnel de l'enseignement des Beaux-Arts, de l'Etat. Il professe depuis plusieurs années, avec beaucoup de distinction, l'architecture technique à l'Ecole d'application pour les Ingénieurs, à Rome, dont il est aujourd'hui, en même temps, vice-directeur.

Absorbé par les soins de sa charge, cet académicien de Saint-Luc n'a pu donner à la pratique de l'art qu'un espace de temps limité. Mais le petit nombre de ses cons-

tructions, du domaine de l'architecture privée, offrent des types variés et savants. C'est dans le style de la Renaissance italienne que M. Gui a travaillé de préférence, sans négliger pour cela celui du XVIIe siècle, que le goût de quelques architectes romains tend à vulgariser davantage. Il a appliqué, en outre, et avec succès, le style romain dans la construction du portique de l'église du cimetière de Genzano, petite ville délicieusement située sur une des collines qui forment le réseau pittoresque des Monts-Albains et de Tusculum. Ce dernier ouvrage est le seul, de caractère monumental, que cet architecte ait exécuté jusqu'à ce jour. L'église, placée au centre du champ des morts, domine le lac de Nemi; elle est de forme croix grecque avec une nef octogonale, au dessus de laquelle s'élève une majestueuse coupole extradossée, décorée à l'intérieur de caissons en stuc. Cet édifice, conçu avec une originalité particulière, a été surtout apprécié pour le caractère sévère de son architecture.

M. Dominique Jannetti est le doyen d'âge des architectes de l'Académie de Saint-Luc. Né à Rome, en 1815, il exerce l'architecture depuis plus d'un demi-siècle. Bien avant que les honneurs académiques lui fussent décernés, on trouvait son nom parmi les artistes romains qui ont tenu à se distinguer par un retour judicieux aux principes de la grande architecture italienne. M. Jannetti fut le premier, en effet, qui essaya de faire revivre, dans la Métropole, le style du XVe siècle, en l'appliquant à une maison de rapport qu'il construisit en 1836, sur la place de *Porta Portese.* Cette tentative, opérée d'ailleurs avec succès, souleva une vive polémique dans les journaux artistiques de l'époque. Les détracteurs n'admirent aucunement l'emploi des fenêtres avec architrave semi-circulaire, qu'ils considéraient comme un reste de l'architecture gothique, si longtemps réputée barbare. Les critiques intelligents furent, cependant, d'un tout autre avis; au lieu de voir dans l'œuvre de M Jannetti un caprice de jeunesse, ils exprimèrent le vœu que cet exemple eût des imitateurs. Encouragé par ces témoignages, M. Jannetti poursuivit sa tentative, et il

a eu depuis la satisfaction de voir s'acclimater insensiblement, à Rome, le goût de l'architecture qui a fait la gloire des Italiens du xv[e] siècle.

Depuis cette époque, M. Jannetti a exécuté un très grand nombre d'ouvrages, que, faute d'espace, nous nous abstiendrons d'énumérer ici, et dont la majeure partie, du ressort de l'architecture privée, se trouve disséminée dans la Métropole, où, sous sa direction et d'après ses dessins, ont été construits des édifices importants (dont un, bien que de modeste apparence, attire puissamment l'attention par la beauté de son architecture : la reconstruction du nymphée, avec addition d'un étage, de la maison qui servit d'habitation à Michel-Ange, rue *delle Tre Pile*, au pied du Capitole), ainsi que divers monuments funéraires au Campo Verano, de délicieuses villas, entre autres celle de Del Grande, hors la *Porta Maggiore*, et celle de Casalini, sur la voie Nomentane ; — à Amélia, où l'on cite, comme très remarquables, le palais Adam Colonna et plusieurs restaurations d'édifices remontant au xiv[e] siècle ; — à Velletri, deux de ses travaux méritent une mention spéciale : le *Campo Santo* pour le caractère sévère de son architecture, et les écoles communales pour leur disposition intérieure suivant les règles les plus strictes de l'hygiène ; — à Monte Porzio, où il a construit récemment le nouveau cimetière, et dans plusieurs autres petites villes des environs de Rome.

A Rocca di Papa, grand village situé à quelques kilomètres de Frascati, sur la crête méridionale du mont Albano, tout près des fameux *Camps d'Annibal* [1], M. Jannetti a

---

[1] C'est une délicieuse vallée aujourd'hui tapissée de verdure qu'arrosent plusieurs sources d'eau limpide, mais qui fut jadis le cratère du cône principal des volcans du Latium. On la désigne sous le nom de *Camps d'Annibal*, sur la foi de diverses traditions locales : suivant les uns, Annibal, lors de sa marche sur Rome, y aurait fait camper son armée ; selon d'autres, au contraire, ce sont les Romains qui s'y seraient établis en observation, pour dominer les voies Appienne et Latine, et par là être mieux en mesure d'arrêter Annibal dans sa marche ; enfin, il en est qui prétendent que ce site servit de forteresse à une puissante famille romaine, du nom d'Annibaldi, qui s'y serait réfugiée, au moyen

exécuté des travaux de non moindre mérite. Sans parler d'une maison de rapport, de fort belle apparence, que l'on trouve sur la large avenue du Borgo Vittorio qui conduit à l'ancien village, et du *Campo Santo* qui domine la vallée, il y a lieu de mentionner la façade du petit sanctuaire de la Madone *del Tufo*, perché pittoresquement sur le flanc du mont Albano, et la restauration de la chapelle du Crucifix dans l'église paroissiale, ou *Duomo*, comme on la désigne un peu prétentieusement dans le village. Cette chapelle attire d'autant mieux l'attention du visiteur par l'excellence de sa décoration architectonique, que cette église, réédifiée en 1814, est d'un style bien médiocre.

Frascati a aussi quelques ouvrages de M. Jannetti, entre autres les palais Montani et Ciambotti, grands édifices à quatre façades, en briques et pierre de taille, et surtout la restauration de la chapelle des Saints Roch et Sébastien, dans l'ancienne église de Sainte-Marie *del Vivario*. Cette chapelle, où jadis l'image de Notre-Dame dite *del Vivario* était l'objet d'une vénération spéciale, a sa petite tradition. On raconte, en effet, sur la foi de documents très authentiques, qu'en réparant un mur gonflé par l'humidité, les maçons mirent à découvert une peinture à fresque, d'une facture assez médiocre et dont on a fait remonter l'origine au XVe siècle. Cette fresque représentait Saint Roch et Saint Sébastien. Or, cette découverte, qui eut lieu le 18 juin 1666, au moment où une épidémie pestilentielle sévissait dans les collines de Tusculum, fut déclarée miraculeuse. Sur l'acclamation unanime de la population, Saint Roch et Saint Sébastien furent associés à Saint Philippe et à Saint Jacques, protecteurs vénérés de Frascati, et, dans la ferveur de cet enthousiasme, la chapelle fut splendidement restaurée. Mais l'humidité avait continué lentement son œuvre dévastatrice; l'effigie des deux saints disparaissant insensiblement, on dut transporter la fresque sur un châssis de bois, et restaurer à nouveau le sanc-

---

âge, pendant les troubles politiques qui désolèrent, à cette époque, la capitale du monde catholique.

tuaire. Ce fut cette restauration qu'exécuta M. Jannetti en 1867, en reprenant les fondements et en transformant, presque en entier, la disposition architectonique préexistante. Ce sanctuaire a aujourd'hui la forme d'un carré parfait et est surmonté d'une coupole sur pendentifs, aussi svelte qu'élégante. Quant à la décoration, elle a tout le prix que comportent les ouvrages de M. Pierre Gagliardi, au pinceau duquel elle a été confiée. L'éminent académicien de Saint-Luc, dont nous avons étudié plus haut les œuvres principales, a peint à fresque trois tableaux dans les lunettes formées par les grands arcs réunissant les quatre piliers qui supportent la coupole; l'un d'eux met en scène la découverte merveilleuse des images des deux saints sous le crépi de l'ancien sanctuaire; un autre représente Saint Sébastien détaché de l'arbre, après le martyre, et le troisième la mort de Saint Roch. Sur les quatre panaches triangulaires ou pendentifs, M. Gagliardi a peint des anges portant les emblèmes des deux saints. Enfin, entre les nervures de la voûte de la coupole sont disposés, avec une délicieuse symétrie, des anges et des *putti*, ainsi que les figures des quatre protecteurs de Frascati, Saint Jacques, Saint Philippe, Saint Roch et Saint Sébastien. Ainsi restaurée et décorée, cette chapelle est une des plus belles que l'on remarque dans les édifices religieux des alentours de Rome.

Mais c'est spécialement dans une étude récente, pour la décoration de l'Exèdre des Thermes de Dioclétien, que M. Jannetti a témoigné d'une façon éloquente combien il possède profondément l'art de l'architecture. Pour l'invention comme pour les détails, dessinés dans les proportions naturelles du double édifice projeté, ce travail transporte la pensée aux plus beaux souvenirs classiques de l'architecture romaine. Malheureusement, la spéculation qui, nous l'avons dit, triomphe en ce moment à Rome, est parvenue à obtenir de la Municipalité l'autorisation d'élever en cet endroit une construction vulgaire, comme on n'en a déjà édifié que trop, à Rome, dans ces dernières années.

A la science professionnelle dont il a fourni maints témoignages, durant le cours de sa longue carrière artistique, M. Jannetti ajoute des connaissances très étendues en matière d'archéologie. A ce dernier titre, il fait partie de la Commission royale chargée de veiller à la conservation des monuments et objets d'art antiques de la province de Rome, et c'est à lui spécialement que revient l'honneur d'avoir reconstitué, sur les colonnes isolées, l'ancienne corniche du Temple de Neptune, siége actuel de la Bourse de Rome.

M. Pierre Carnevale s'est supérieurement distingué, dans ces dernières années, par les édifices de rapport qu'il a construits à Rome, et dont les principaux se trouvent en façade sur la nouvelle rue Nationale. Il a fait preuve, dans ces travaux, d'un goût spécial pour approprier à nos constructions modernes les effets plastiques et pittoresques de l'école lombarde. Mais les qualités principales qui ressortent de chacun de ses ouvrages sont l'extrême correction du dessin et la disposition des lignes en harmonie parfaite avec le caractère architectonique.





CHAPITRE XVI

Le paysage considéré par l'Académie de Saint-Luc comme un art secondaire. — Opportunité d'une réforme de l'article II des Statuts, en faveur du paysage historique. — Incident soulevé lors de l'élection de M. Cabat, peintre paysagiste, ancien Directeur de l'Académie de France à la Villa Médicis. — MM. Lindemann-Frommel, Alexandre Castelli et Mantovani.

Nous avons vu, à l'article II des Statuts de l'Académie de Saint-Luc, que cette branche de la peinture passe pour un art secondaire. A tort ou à raison, les paysagistes sont placés au même rang que les portraitistes et les graveurs. Une pareille disposition ne sera guère comprise à notre époque où, en Italie comme en France, la peinture de genre et le paysage ont détrôné la peinture d'histoire. A notre sens, cette mesure exclusive entrait parfaitement dans le programme que l'illustre aréopage, présidé par Canova, avait à cœur de réaliser. Au commencement de ce siècle, le paysage n'était traité que d'une façon purement conventionnelle : les meilleurs paysagistes italiens, qui croyaient maintenir en vigueur le paysage historique dans la Péninsule, se soutenaient à peine, bien que leur *faire* procédât encore, vaguement sans doute, des traditions du Poussin. Tel qu'on le rencontrait partout, le paysage de cette époque n'était, en effet, qu'un art de praticien, un art de convention,

un art *secondaire*, en un mot. Mais, une révolution totale s'est accomplie depuis dans cette branche de la peinture : le paysage traité par les artistes à hautes aspirations vers le grand art est devenu l'école romantique charmante, coloriste, vraie, procédant directement de la nature. Cette école savante n'est pas plus, aujourd'hui, un art secondaire que ne le fut l'art du Poussin, des Ruysdaël, des Claude Lorrain. Au pair de celle-ci, nous voulons bien placer le réalisme de bon goût qui ne se borne pas seulement à reproduire la nature dans sa réalité brutale, mais à la rendre fidèlement avec tous les sentiments qu'elle fait naître dans les âmes sensibles capables de la comprendre et de la goûter. Ce genre de réalisme est également tenu en grand honneur par des individualités marquantes, auxquelles l'Académie de Saint-Luc n'a certes point ménagé ses faveurs; nous avons nommé, entre autres, M. Louis Cabat, — qui a précédé M. Auguste Hébert dans les hautes fonctions de Directeur de l'Académie de France, à Rome, — M. Lindemann-Frommel et M. Alexandre Castelli. Si tous les paysagistes s'élevaient à la hauteur de l'art que professent ces artistes, il y aurait bien à dire sur ce fameux article II, qui a soulevé d'aussi aigres récriminations, et faillit soulever un incident regrettable, que nous croyons devoir rappeler ici.

Lorsque M. Cabat, l'éminent paysagiste français, vint prendre, il y a peu d'années, la direction de l'Académie de France à la Villa Médicis, l'Académie de Saint-Luc s'empressa de pourvoir à son élection immédiate. Survint alors, au sein du Conseil académique, une difficulté qui parut, tout d'abord, insurmontable. Il s'agissait, en effet, de concilier l'application des dispositions statutaires contenues dans ledit article II avec l'usage traditionnel que les directeurs de l'Académie de France sont considérés comme des candidatures de droit à l'élection d'académiciens *di merito*. Or, d'une part, M. Cabat était appelé, suivant les précédents établis — qui ne sont point le fait d'un témoignage de pure courtoisie, mais l'expression d'un sentiment de haute estime envers les artistes d'élite que la confiance du gou-

vernement français place à la direction des études, à la Villa Médicis — à occuper le siège laissé vacant par son prédécesseur ; d'autre part, cependant, bien qu'il appartînt à l'école savante qui enrichit encore l'art français de beaux paysages historiques, il ne pouvait être classé, aux termes de l'article II, que dans la catégorie des académiciens exerçant un art *secondaire*. Ce fut dans cette embarrassante conjoncture que M. Geffroy, membre de l'Institut de France, alors directeur de l'Ecole française à Rome, adressa à la Compagnie Romaine un Mémoire remarquable, dont voici le passage le plus saillant :

« M. Cabat, écrit l'auteur du Mémoire, a donné des « paysages historiques : le *Samaritain*, les *Disciples d'Emmaüs*, qui comptent au nombre de ses meilleures toiles. « Mais il récuserait sa gloire, s'il se rangeait parmi les « peintres d'histoire. Il a été, il est peintre paysagiste et « nous comptons sur lui pour rétablir à l'Académie de France « un genre que le retour vers les traditions de l'école de « David a fait singulièrement méconnaître et qu'ont illustré « des noms tels que ceux du Poussin et de Claude Lorrain, à Rome même, de Ruysdaël, et de toute une glo-« rieuse école moderne en France, les Troyon, les Rous-« seau, les Rosa Bonheur, les Corot. S'il est vrai que la « figure humaine soit pour le peintre un admirable modèle, « parce qu'elle reflète l'âme, quel mérite n'aura pas l'ar-« tiste qui saura rendre la physionomie de la nature et la « lumière même, reflets d'une âme aussi ? Quand il s'agit « d'un artiste tel que M. Cabat, ne suffit-il pas qu'il ait « mêlé à ses paysages des scènes d'histoire biblique pour « qu'on puisse aisément le ranger parmi ces hommes de « très grand talent qui s'élèvent au-dessus des divers pays, « des diverses époques, des diverses civilisations ; ils sont « d'un philosophe, d'un poète, d'un amant de la lumière.

« Je prends au hasard quelques citations dans la *Ga-« zette des Beaux-Arts* qui montreront que ce jugement « n'est pas hasardé et qu'il a été exprimé avant moi et « agréé par l'opinion publique : « L'impression des paysages « de M. Cabat est avant tout sérieuse. Ils imposent la mé-

« ditation plus encore que la rêverie. Ils ont la grandeur « philosophique, la profondeur religieuse qui s'adressent « aux âmes viriles. Cet art mâle et sévère qui étend des « terrains solides, qui y plante des arbres robustes au feuil- « lage serré, nous étonne par la force du coloris, par la « rigidité de l'exécution [1]. » — « ... Le *Paysage Normand* « de M. Cabat et surtout son *Grand Bois près d'un étang:* « là Théocrite vous accompagne, ou peut-être, à l'ombre de « ces arbres majestueux, sur ces terrains aux larges plis, « rencontrerez-vous le docte Poussin, un délaissé de notre « temps... [2]. » — « ... Troyon, Cabat, Corot, Rousseau... quel « plaisir de les retrouver, tels que nous les rappelle un « lointain souvenir, de les revoir non pas dans leurs efforts « des derniers jours, ou en des ébauches pompeusement « encadrées, mais dans les œuvres viriles de leur beau « temps, en des tableaux consacrés par le succès et désor- « mais célèbres... »

M. Geffroy ajoute enfin ces lignes qui achèvent de mettre sous son vrai jour cette figure éminemment sympathique: « Le caractère et la vie de M. Cabat ont toujours été d'ac- « cord avec l'élévation de son talent. Pendant son séjour « à Rome, il faisait jadis partie d'un groupe de jeunes ar- « tistes français épris de l'idée religieuse. C'étaient le pein- « tre Besson, devenu moine et qui a laissé à l'église de « Saint-Sixte des peintures admirées d'Hippolyte Flandrin, « — Bonnassieux, le sculpteur qui a fait un si admirable « buste du Père Lacordaire, — et Gounod, l'auteur de « *Faust* ».

L'Académie de Saint-Luc se sentit puissamment impressionnée à la lecture de ce Mémoire, abondant de témoignages les plus flatteurs. Elle reconnut dans le paysagiste français un poète et un philosophe religieux dont le talent n'a rien de commun avec les artistes d'un genre inférieur qui ne peuvent atteindre aux régions les plus hautes

---

[1] 1864, page 10.
[2] 1866, page 399.

de l'art, et, à ce titre, elle lui offrit un siège parmi les douze académiciens *di merito* de la classe de peinture.

Les paysagistes de cette trempe ne sont, malheureusement, que de rares exceptions, et, pour des cas exceptionnels, l'Académie de Saint-Luc ne voit aucune opportunité à toucher à un principe qui, de notre temps, mais sous un autre point de vue, a encore sa raison d'être.

Le paysage, à l'Académie Romaine, est actuellement représenté avec supériorité par trois artistes de distinction : MM. Lindemann-Frommel, Castelli et Mantovani.

M. Charles-Auguste Lindemann-Frommel est un poète vivement énamouré de la nature ; il lui a consacré toute sa vie artistique, et son pinceau n'a cessé de s'inspirer de l'harmonie de sa beauté. Aussi ne faut-il point chercher dans les toiles de ce peintre les petites scènes champêtres ou les idylles souvent découpées, à dessein, sur le paysage pour suppléer à la vie, au charme, au sentiment qui font défaut dans la tonalité générale. M. Lindemann-Frommel ayant renoncé au paysage historique, n'a point eu besoin de recourir à cet artifice pour faire agréer ses tableaux. Le moindre de ses paysages soutient puissamment l'attention, et il n'est point d'observateur, capable de goûter un sentiment de la nature, qui ne trouve dans chacune des toiles de cet artiste une impression sincèrement éprouvée, rendue avec amour et vérité. C'est dire que M. Lindemann-Frommel est un peintre réaliste.

Le premier tableau qui a frappé notre attention, en entrant dans l'atelier de cet académicien, est un crépuscule vu de la villa Mellini, sur les hauteurs de *Monte-Mario*. Le soleil, déjà couché, a laissé presque au niveau de la terre un peu de rouge suffisamment accentué pour éclairer encore l'horizon. Cette nuance s'évanouit ensuite sous des nuages gris qui donnent au ciel sa vraie teinte crépusculaire, sous laquelle se dresse la masse plombée de la grande coupole dominant la ville que la nuit va bientôt envelopper. Cependant les *Prati di Castello* apparaissent encore un peu sous leur manteau de verdure sur lequel se déta-

che un filet d'or, pâle reflet d'une éclaircie dans les eaux du Tibre. Le premier et le deuxième plans appartiennent à la villa Mellini. On y voit de grands cyprès, à travers lesquels se déroule le panorama, dont le feuillage verdoyant reçoit peu à peu des ombres qui s'obscurcissent en proportion du ciel; enfin, une allée dessinée en pente vers le spectateur et sur laquelle s'allonge l'ombre des feuillées voisines. Toutes ces nuances sont parfaitement saisies, et la facture du tableau est celle d'un artiste consciencieux qui ne pose la palette qu'après s'être assuré de l'heureuse précision de son œuvre. Quant au sentiment que fait naître la contemplation que produit ce tableau, c'est bien celui dont le peintre-poète a dû s'impressionner lui-même, c'est-à-dire la mélancolie particulière et silencieuse de l'heure augmentée par le spectacle de la Métropole disparaissant sous la brume du soir.

Une *Vue de Capri* est une toile de plus petite dimension, mais d'une vérité tout aussi frappante. La ville, adossée à la montagne, apparaît en pleine lumière. Même touche dans *une Vue de Sorrento*, charmant paysage bien choisi, bien compris, et surtout supérieurement rendu. Dans cette petite toile, comme dans *une Vue des côtes de Sicile*, prise de Taormina, où l'on admire les restes précieux d'un beau temple grec, M. Lindemann se recommande par la note vraie qu'il donne à l'interprétation du sentiment qu'inspire la nature. Ces deux toiles, peintes en plein jour, sont nettes et solides à l'œil : c'est bien avec cette couleur foncée et rougeâtre que, sous les feux du soleil de midi, se présente la côte orientale de la Sicile sur laquelle se dresse l'Etna avec son cratère, toujours fumant, entouré de neiges éternelles. L'artiste n'a rien omis ; la moindre nuance y est exprimée avec maestria, et surtout, l'accent de profonde tristesse que laisse au fond de l'âme la vue de cette nature aride.

A raison même de cet aspect sévère, et parce que le paysage est fait aussi pour le plaisir des yeux, nous préférons à cette étude une *Vue de Pestum* après le coucher du soleil. Cette charmante toile, où l'on voit les ruines

fameuses du temple de Neptune se dresser comme une ombre gigantesque sur un fond d'or, s'impose à l'observateur par le charme de la couleur et les sentiments de douce mélancolie qu'elle inspire.

Citons encore une petite toile qui nous représente un coin de marine, bien enlevé, bien fini, le *Cap de Misène*, une pointe de rocher battue par les vagues en furie, après la tempête, le soir; — une *Vue de Castellammare* prise en plein midi, œuvre large, puissante, bien dessinée et d'une juste coloration; — enfin, une *Vue de villa Lante*, délicieux séjour qu'on aperçoit sur les hauteurs du Janicule.

Nous n'avons mentionné que les toiles qui ont le plus frappé notre attention en visitant l'atelier de M. Lindemann-Frommel. Nous y avons saisi tout le *faire* de cet artiste qui, réaliste dans le sens strict du mot, devient parfois idéaliste par le cachet supérieur qu'il imprime à ses ouvrages. Ajoutons que M. Lindemann-Frommel s'est imposé, comme règle absolue, dont il n'a jamais consenti à se départir, non seulement de ne peindre aucun paysage sans se mettre constamment au contact immédiat de la nature, mais encore, et surtout, de n'achever aucune toile en dehors du milieu dans lequel il l'a commencée.

M. Alexandre Castelli n'appartient pas à la même école : il ne s'en cache pas et déclare tout haut à quiconque lui reproche de bouder Dame Nature, que l'accent de ses aspirations artistiques l'a tenu éloigné de la reproduction matérielle des paysages que chacun de nous peut goûter à son aise dans la campagne. Doué d'une sentimentalité qui eût fait de lui un délicieux poète de la vie champêtre si, au lieu d'un pinceau, il eût eu une lyre dans sa main, cet artiste n'était pas d'un tempérament à faire pour une peinture réaliste le moindre sacrifice de ses inspirations créatrices. Le talent hors de pair qui permet à M. Castelli de prendre son vol vers les régions éthérées, autorise en lui cette tendance anti-réaliste : les croquis lestement détachés d'un vaste panorama, les paysages-miniatures bien joliment encadrés, dont raffolent les petits bourgeois par-

venus à leur demi-million, n'ont jamais fait d'ailleurs son affaire. Durant sa longue carrière artistique, il n'a travaillé que sur de vastes châssis, pour pouvoir y créer de grands espaces libres où le regard puisse promener à son aise et la pensée s'envoler avec lui.

Ce n'est point à dire, cependant, que l'art de M. Castelli sorte du cadre voulu par les justes exigences de l'école moderne. Certes, il n'est pas une page de son œuvre artistique qui ne soit traitée d'après nature: bien que composés et d'invention, ses paysages sont le résultat d'études spéciales faites par un artiste recueilli et sincère. Aussi mettons-nous à défi la critique, quelque sévère et mal prévenue qu'elle puisse être, de trouver dans les paysages de M. Castelli un ton conventionnel qui l'autorise à avancer que l'ouvrage n'a point été conçu dans la nature. Tout au plus sera-t-elle surprise, peut-être, de trouver dans l'ensemble des tableaux de cet artiste trop de beauté ou un peu trop de féerie; mais — selon l'expression d'un habile critique contemporain — la nature n'est-elle pas une grande fée, un grand enchantement? Heureux, ajouterons-nous avec lui, heureux qui recueille cet enchantement sur la rétine de ses yeux et qui en fait passer quelque chose à la pointe de son pinceau. M. Castelli a eu ce bonheur, et l'on peut dire, sans crainte de passer pour complaisant, que par ses créations il a mieux illustré la nature que la plupart des peintres à la mode dont le pinceau, visant à l'*impressionnisme* — le mot est admis — livre journellement au commerce des toiles qu'on est incapable d'apprécier faute d'une facture achevée.

L'atelier de M. Castelli est d'une simplicité qui touch à l'austérité. On n'y trouve plus, malheureusement, les ouvrages vantés qui lui ont acquis la réputation de paysagist hors ligne: ces paysages sont disséminés à l'étranger, et l'artiste ne peut en fournir une idée que par des ébauche qu'il place sous les yeux du visiteur. Les plus remarquables de ces ouvrages, sont: Une *Matinée d'Automne* dan un éden créé expressément pour un dieu Pan, dont la silhouette s'enlève sur un fond de verdure, au bord d'un pet

lac; un *Orage dans les Marais Pontins*, en automne; la *Mort d'Abel*, grand paysage historique dont s'éprit vivement le Duc de Leuchtemberg, qui en a fait depuis l'acquisition; *Jésus porté au sépulcre* et le *Retour* après la mise au tombeau, deux scènes touchantes, se dessinant au milieu d'un paysage pittoresque éclairé par les premières lueurs du crépuscule, après l'orage; enfin, le *Golgotha*, vaste toile qui figura à l'exposition du *Kunstverein*, à Vienne, et que la *Neue freie Presse* a appréciée en ces termes: « *Les* « *Ténèbres au crucifiement du Christ* de M. Castelli est « une peinture profondément émouvante et poétique. Le « bouleversement de la nature est rendu d'une manière « saisissante, et la lumière qui détache la scène du Gol- « gotha des ténèbres environnantes traitée avec un talent « qui approche du génie; l'ensemble met enfin en relief un « caractère de grandeur qui ferait de ce tableau l'orne- « ment du meilleur des musées. »

Cependant, il y a encore, dans cet atelier, une fort belle série de paysages; une Commission d'artistes, chargée récemment, par le Ministère des Beaux-Arts du Royaume, d'envoyer à la Galerie moderne nationale un tableau de M. Castelli, n'a eu que l'embarras du choix, et celui ci a été porté sur un *dieu Pan*, dans les montagnes, aux premiers rayons du soleil. Tous ces paysages, d'égale dimension, sont adossés, les uns sur les autres, contre les parois bistrées de l'atelier, et, lorsque vient un visiteur, l'artiste les glisse successivement derrière un double cadre doré, fixé sur un chevalet tournant. M. Castelli en a fait passer ainsi plusieurs sous nos yeux, en éveillant en nous les sentiments les plus divers.

Parmi les paysages qui ont captivé davantage notre attention, nous citerons d'abord la *Colonne de feu* guidant la marche du peuple d'Israël en Egypte. Evidemment, le caractère du sujet nous interdit de chercher ici la pensée du paysagiste dans la subordination à la nature: c'est un tableau de pure imagination visant à la grandeur et à l'effet. La *Colonne de feu* offre le spectacle d'une vaste plaine déserte, avec des monticules dans le lointain, éclairée

par une vive langue de feu qui projette une lueur mate sur le sol brûlé par le soleil d'Orient. Le peuple d'Israël marche sous ce jour artificiel, en groupes serrés sur lesquels se jouent mille reflets lumineux qui s'échappent du météore comme des guirlandes de vapeurs aux nuances les plus variées. C'est par l'artifice de ces vapeurs que l'artiste a disposé l'ombre qui détache les groupes nombreux s'avançant à la tête de la caravane, dont les derniers rangs vont se perdre dans le lointain, derrière la cîme de la montagne, sous l'azur noir de la nuit. Cet effet de distance, qui donne à la masse du peuple israélite une proportion colossale, est admirablement rendu. Comme les tableaux mentionnés plus haut, cette toile se range donc dans l'école du paysage historique. On y retrouve le sentiment de grandeur, la beauté de l'idée, la composition magistrale qui sont la note dominante des ouvrages de cet éminent paysagiste.

La *Mort de Pline* est encore une de ces toiles à grands effets, que la plume ne saurait décrire. Tout y est noir, ténébreux, lugubre. C'est la côte du mont Vésuve découpée, aux premiers plans, en immenses pierres cubiques et dures sur lesquelles se brisent convulsivement des ondes verdâtres. Puis, la côte monte obliquement dans le cadre et, du sommet, part une coulée de lave rougeâtre se dirigeant vers la mer, et de laquelle s'élèvent des tourbillons de vapeurs grises qui se condensent dans l'atmosphère, formant ainsi un ciel noirâtre. C'est dans cette scène sinistre que M. Castelli a introduit son groupe représentant Pline expirant entre les bras de ses amis : quelques figures qu'on aperçoit à peine, éloignées, indécises, au pied d'un immense rocher.

Même caractère de tristesse et de mélancolie dans la *Nuit après la descente de la croix sur le Calvaire.* Dans un moment de méditation poétique, M. Castelli a entrevu les amis de Jésus, remontant mystérieusement le Calvaire et se trouvant, peut-être à l'insu l'un de l'autre, sur le Golgotha, au pied de la croix. Le lieu du supplice, d'où le regard s'étend sur Jérusalem endormie, conserve le désordre

de la dernière heure, et ce drame d'amour est éclairé par les rayons de la lune à demi voilée par des nuages aux teintes argentées.

Mais demandez à M. Castelli une nature moins assombrie, des ciels rassérénés, des bocages paisibles, et il fera passer sous vos yeux une série de compositions dans lesquelles on trouve toujours une note gaie, ne fût-ce que dans un coin du tableau, comme dans son *Bois à l'approche de l'orage*: il pleut déjà dans le lointain, le vent chasse les nuages avec violence, mais un rayon de soleil a percé une nue et vient éclairer le premier plan, un groupe de beaux arbres, aux feuillages frémissants, entre lesquels se dessine distinctement la silhouette de quelques paysans se hâtant de rentrer au logis pour ne point être surpris par l'orage. De ce nombre, nous citerons, en finissant, une *Vue du lac Trasimène*, prise du haut des montagnes, avant la tombée du soleil; une *Vue des Apennins*, le matin, à l'heure où les brouillards remontent et laissent à découvert un beau lac dont les eaux s'écoulent doucement dans les vallées; et, *La lisière du bois*, sur le bord d'un lac, au crépuscule d'automne.

Dans toutes ces toiles, la réalité du paysage est frappante; mais cette réalité, que M. Castelli a constamment atteinte par un travail d'imitation scrupuleuse, est idéalisée, et partout on y surprend un sentiment de l'âme.

M. Alexandre Mantovani est un paysagiste décorateur. Il est l'auteur de la magnifique décoration de la loge *Pia*, au Vatican, dans laquelle se trouvent les fresques remarquables de Nicolas Consoni.

Cette décoration n'est pas la seule que M. Mantovani ait exécutée, au Vatican. Toutes les peintures ornementales de la troisième loge des galeries du premier étage et du troisième sont aussi de sa main. Comme Consoni, il a eu l'insigne honneur de continuer et d'achever l'ornementation d'une œuvre impérissable commencée par Raphaël, sous le glorieux pontificat de Léon X. Le plan de l'ouvrage confié au pinceau de M. Mantovani était, pour ainsi dire,

tracé d'avance. Etait-il possible, en effet, de donner aux nouvelles décorations un style autre que celui des peintures existantes? Aussi retrouvons-nous, dans la décoration de la loge du premier étage, ces délicieux berceaux au riant feuillage sur lequel sont perchés çà et là de charmants petits oiseaux, ces arabesques que Jean d'Udine traçait avec tant de délicatesse et de goût, ces emblèmes, ces petites figures détachées, ces fleurs, ces fruits, cette variété infinie de petits sujets et d'ornements divers qui ont fait du genre nouveau créé par l'Urbinate un chef-d'œuvre de décoration moderne.

Dans cette loge, ce sont les peintures du plafond qui attirent spécialement l'attention. Au premier coup d'œil, on croirait avoir sous les yeux une imitation servile de l'œuvre de Jean d'Udine; mais, en y regardant de près, on ne tarde pas à reconnaître, dans l'ordonnance et le mouvement de ces gracieux motifs, que l'artiste n'a obéi qu'à l'impulsion de sa propre pensée. Quelque grande qu'ait été sa préoccupation pour ne point s'écarter du type qui lui était imposé, il n'a suivi le modèle que pour s'en approprier la manière.

Sans entrer dans les détails de cette décoration, nous dirons que celle-ci comprend deux parties distinctes: quatre calottes peintes à berceau et cinq calottes ornées de petits caissons en relief. Les premières se recommandent par l'harmonieuse disposition du feuillage, dont le mouvement capricieux a ménagé çà et là quelques découpures à travers lesquelles on voit des oiseaux au riche plumage se détacher sur l'azur du ciel; les autres flattent le regard de l'observateur par le prestige de la couleur, que rehausse l'éclat de la dorure, et par la richesse des caissons sur le fond desquels on admire de gracieuses compositions en bas-relief, ouvrage très apprécié du sculpteur Pierre Galli.

Sur la paroi latérale, en face des grandes ouvertures vitrées, M. Mantovani a pris pour point de départ de son travail les arabesques et les emblèmes qui caractérisent l'œuvre de Jean d'Udine; puis, il a imaginé une suite de fenêtres ouvrant sur la loge et éclairant de riches salles intérieures.

Cette partie de la décoration est supérieurement traitée; mais il est regrettable que la largeur de la galerie ne permette pas de saisir tout l'effet de perspective que comporte la peinture.

Les peintures de la loge du troisième étage présentent un tout autre style. Au lieu de continuer le genre décoratif de la galerie des *Cartes géographiques*, M. Mantovani a cru devoir s'écarter du caractère que revêtent ces peintures. Au genre maniéré, un peu lourd, des Dante, des Paolo Brilli et des Tempesta, il a préféré une décoration plus agréable à la vue, en cherchant, avant tout, l'élégance dans la simplicité. C'est ainsi qu'au lieu de tracer des études géographiques, il a peint de grands panneaux ornés de gracieux motifs dans le genre pompéien. Dans les nouvelles peintures, on remarque les faits les plus éclatants du pontificat de Pie IX. Cette partie de la décoration laisse, malheureusement, beaucoup à désirer au point de vue artistique.

M. Mantovani a passé une bonne partie de sa vie à l'exécution de ces peintures et, récemment encore, il a décoré la galerie qui donne sur la cour Saint Damase. Ces nouvelles peintures sont dues à la munificence de Léon XIII.

Ces ouvrages considérables ne sont pas cependant les seuls qu'ait exécutés M. Mantovani. Sans tenir compte de plusieurs autres travaux de moindre importance, nous pouvons citer ses peintures décoratives dans la basilique de Saint-Laurent hors les murs. Elles consistent en arabesques et autres ornements sur fond d'or, dans le style de la fameuse mosaïque qu'on admire dans le portique de ce temple et qui remonte au pontificat d'Honorius III. Cette partie de la splendide décoration de cette basilique est hautement appréciée, moins pour la finesse de l'exécution que pour la perfection avec laquelle l'artiste a rendu l'imitation de la mosaïque.

Ajoutons, enfin, que M. Mantovani n'a pas négligé la peinture de chevalet. Nous avons remarqué dans son atelier, au Vatican, de bonnes études de nature vivante et de nature morte, dont plusieurs — comme celles qui représentent des oiseaux, des fleurs et des fruits — ont servi de modèle à

ses peintures murales; un joli paysage, où l'on voit le château de Ferrare éclairé par la pâle lueur de la lune à demi voilée par un nuage; et une aquarelle représentant la loge *Pia*, en perspective, travail d'une grande finesse d'exécution et d'une précision incomparable.





CHAPITRE XVII

La gravure à l'Académie de Saint-Luc: exclusion des graveurs par les Statuts De Vecchi et leur admission par les Statuts Canova.— Les académiciens graveurs depuis Canova jusqu'à nos jours.— Henriquel Dupont — Louis Calamatta — Paul Mercuri — Louis Cerroni.

L'Académie de Saint-Luc qui, pendant son existence quatre fois centenaire, a vu se succéder dans son sein tant de célébrités artistiques dont les noms forment l'édifice immortel de sa gloire, est le témoin le plus fidèle qu'on puisse consulter pour retracer le mouvement progressif de la gravure en Italie. Sans remonter à l'origine de la gravure, cet art essentiellement italien dont Florence fut le berceau — c'est du moins l'opinion la plus accréditée [1] — et en laissant de côté la longue période de tâtonnements

[1] M. Francesco Cerroti, dans ses *Mémoires pour servir à l'Histoire de la gravure* (Rome 1855, tome Ier), prouve par des documents irrécusables que " l'invention de reproduire sur le papier les gravures exécutées sur le métal appartient à l'Italie, et à Florence en particulier, et qu'on la doit à l'esprit ingénieux de Maso Finiguerra „. M. Charles Blanc partage l'opinion de M. Cerroti : " Le Florentin Maso Finiguerra, écrit-il dans sa *Grammaire des arts du Dessin*, créa les premières estampes dignes de ce nom, en prenant des empreintes sur une patène d'argent qu'il avait gravée pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence. „

qui suivit l'éclatante manifestation de cet art, il nous suffit de constater que l'on trouve dans l'illustre corps académique les premiers noms qui ouvrirent la série des grands artistes graveurs, italiens et étrangers. Plusieurs nous sont déjà connus : nous nous retrouvons, en effet, en présence des Guido Reni, des Carrache, des Lanfranc, des Guercin et autres grands peintres des diverses écoles italiennes. Ces célébrités ne dédaignèrent pas de manier le burin, et l'on sait qu'après les estampes d'Andrea Mantegna, c'est-à-dire quand la gravure fut acclimatée en Italie, les peintres s'appliquèrent à cet art avec d'autant plus de soin qu'ils craignaient de voir leurs œuvres malmenées par une pointe inhabile. Souvent même, il arriva que bon nombre d'entre eux, sous un jour peu favorable comme peintres, ne doivent qu'à la gravure la réputation qui les a tirés de l'oubli. L'art de la gravure était alors indispensable aux peintres jaloux de leurs œuvres ; car les graveurs qui mettaient leur talent au service des peintres en vogue n'étaient que des ouvriers dénués d'expérience, incapables de traduire les modèles qu'ils avaient sous les yeux. Voilà pourquoi Titien, qui ignorait cet art, eut la douleur de voir ses œuvres dénaturées par ces malhabiles interprètes. Ce ne fut que plus tard, au XVIIe siècle, que ses plus belles pages furent gravées d'une pointe assez fine par Valentin Lefèvre, artiste flamand qui rendit fidèlement, en simple croquis, les compositions du maître, mais ne parvint jamais à donner à ses estampes l'effet puissant et irrésistible de la couleur.

Guido Reni figure en première ligne parmi les graveurs de son temps qui surent manier la pointe avec une certaine habileté. On a de lui plusieurs planches à l'eau-forte, dont la plus remarquable est la *Vierge adorant l'Enfant Jésus.* M. Georges Duplessis reproche cependant à cette Vierge d'être trop jolie et pas assez divine. Mais, « quant « à l'exécution, ajoute-t-il, elle a de la souplesse et offre « des effets qu'aucun des imitateurs du maître ne sut aussi « bien rendre [1] ». — Jean Lanfranc, son contemporain, dont

---

[1] *Les Merveilles de la Gravure.*

le talent trop facile fit dire à Bellori, écrivain de son temps, « qu'il n'eut jamais à se repentir de la lenteur de sa main », mais dont les peintures trahissent souvent le manque de goût et une regrettable négligence, guida l'outil sur la manière d'Augustin Carrache comme, en peinture, il avait guidé le pinceau sur celle d'Annibal Carrache, dont il fut l'élève. On lui doit des estampes d'après les loges de Raphaël. « Exécutées avec une grande aisance, on y remar-« que une habileté plus grande que chez les autres gra-« veurs qui ont reproduit ces œuvres immortelles [1] ». — Guerchin s'exerça également à la pointe. Il a laissé plusieurs eaux-fortes très-appréciées. Ses estampes ont une physionomie spéciale. Point n'est besoin d'avoir recours au nom de l'auteur : elles sont trop bien marquées au cachet personnel du maître pour les distinguer de celles de ses contemporains. On y retrouve, en effet, la grande sûreté de dessin qui caractérise ses œuvres de peinture, la même harmonie des tons, son clair obscur et, dans les ombres noires, cette transparence, cette légèreté dont Guerchin avait seul le secret.

Marc-Antoine, qui précéda de plusieurs années ces grands maîtres, fut aussi académicien de Saint-Luc. Il méritait bien cet honneur ; car, sans lui, Rome n'eût point encore connu l'art de la gravure. L'illustre Bolonais ne fut certes pas un artiste créateur — il n'est point, d'ailleurs, impossible qu'il ait gravé des compositions de son invention ; mais il était trop bien doué pour ne pas le devenir s'il n'eût pas préféré faire abnégation de sa personnalité et s'effacer devant les maîtres célèbres dont il eut la gloire de publier les œuvres. Marc-Antoine fut, avant tout, un grand dessinateur, et c'est plutôt à la perfection de son dessin qu'à son habileté comme graveur qu'il s'acquit la haute réputation qui l'environne. Qu'on ne croie pas, comme on l'a prétendu, qu'il n'ait gravé que d'après les *dessins* de Raphaël. Ce serait faire injure à sa mémoire que de ne voir en lui qu'un stérile copiste comme les graveurs de son

---

[1] G. Duplessis, *Merveilles de la gravure.*

temps. Marc-Antoine avait déjà produit des chefs-d'œuvre d'après Francia, qui fut son maître, quand Raphaël s'empressa de s'attacher un graveur aussi habile. Au reste, Marc-Antoine ne s'en tint pas aux compositions de Sanzio, et la fameuse estampe du *Martyre de Saint Laurent*, d'après une composition *incorrecte* de Bacio Bandinelli, suffit pour trancher toute difficulté à cet égard. Qu'on dise plutôt, et l'on sera dans le vrai, que Marc-Antoine eut le bonheur d'être entouré des conseils de Raphaël et la sagesse de les suivre. Ajoutons que Missirini, d'après des documents fournis par les archives de l'Académie de Saint-Luc, n'a pas craint de relever cette opinion généralement répandue et qu'il est regrettable de voir partager par M. Georges Duplessis, dans ses *Merveilles de la gravure*. L'excellent critique ne reconnaît dans Marc-Antoine que l'intelligence avec laquelle il a su transporter sur le métal les dessins du peintre : « Car, dit-il, ce sont uniquement des dessins que Marc-Antoine reproduisit, et jamais il ne s'adressa directement à la peinture de Sanzio, attendu que ses estampes, dépourvues d'effets pittoresques, pourraient, si l'on n'était informé des causes, encourir le reproche de ne pas fournir le ton des peintures originales. Estimant que la gravure, entre les mains de Marc-Antoine, n'était pas propre à rendre l'aspect de ses peintures, Raphaël préféra lui confier les études préparatoires qu'il dessinait sur le papier. »

Sans doute, les estampes de Marc-Antoine pèchent par le défaut de cet effet pittoresque qu'on lui reproche ; mais ce défaut tient uniquement à la manière du maître. Quoi qu'il en soit, la perfection du dessin aussi bien que la précision du burin ont valu à Marc-Antoine l'honneur d'avoir fondé cette école romaine à laquelle les graveurs italiens qui lui survécurent, Augustin Vénitien, Marc de Ravenne, Caraglio, Æneas Vico, Jean-Baptiste Scultori, doivent la meilleure part de leur réputation.

A côté de ces célébrités essentiellement italiennes figurent, à l'Académie de Saint-Luc, les grands artistes étrangers de cette époque qui se sont immortalisés par l'art de

la gravure. Nous y trouvons Henri Goltzius, le premier graveur au burin de l'école hollandaise, après Crispin de Passe; — Pierre-Paul Rubens qui, sans avoir gravé lui-même [1], n'exerça pas moins, par ses préceptes et sa direction, une puissante influence sur la gravure flamande, dont il peut être considéré comme chef d'école; — Robert Strange (1723-1795), le fameux buriniste à qui manquait la correction du dessin pour être le meilleur graveur qu'ait possédé l'Angleterre; — Claude Gellée, dit le Lorrain, dont la pointe facile, maniée dans ses moments de loisir, a laissé d'admirables estampes, entre autres le *Lever du Soleil* et le *Bouvier* qui ont ajouté à sa célébrité comme paysagiste, une haute réputation parmi les principaux graveurs qu'ait vus naître la France, au XVIIe siècle; — Claude Mellau, dont le burin nous a fait connaître fidèlement les grands personnages du règne de Louis XIII, comme les émaux de Petitot nous font admirer les personnages historiques et les femmes célèbres du siècle de Louis XIV; — Simon Vouet, le premier peintre de Louis XII, le Carrache français qui, par ses compositions à la manière des Bolonais, arrêta l'école française sur la pente vertigineuse de la décadence [2]; — Charles Lebrun, qui s'exerça à faire mordre quelques eaux-fortes, à la manière de son maître, Simon Vouet, mais qui, se défiant de l'habileté de sa pointe, préféra confier ses œuvres au burin de Gérard Audran, le plus

---

[1] " On assure que Rubens a lui-même exécuté quelques estampes. Cependant, nous croyons difficile d'admettre que toutes les gravures accompagnées des signatures uniques: *Rubens fecit, invenit,* ou *excudit,* soient effectivement du maître; et si une seule pièce, *Sainte Catherine,* semble pouvoir lui être attribuée avec quelque vraisemblance, parce qu'elle renferme des qualités de premier ordre, sans briller par une exécution bien particulière, il ne nous paraît pas raisonnable d'assigner la même origine à aucune autre planche. „ G. DUPLESSIS: *Merveilles de la gravure.*

[2] Il est inexact que Simon Vouet ait été *Prince* de l'Académie de Saint-Luc, comme l'affirme Viardot. De tous les artistes français qui ont appartenu à cet illustre corps académique, il n'y en a que cinq qui aient été élevés aux honneurs de la présidence: Nicolas Poussin, Charles Erard, Charles Lebrun, Charles Person et Maximilien Laboureur.

illustre praticien de l'école française, et à celui de Gérard Edelinck, dont chaque estampe figure, à juste titre, parmi les chefs-d'œuvre de la gravure ; — enfin, Ribera, le premier peintre espagnol qui n'ait pas dédaigné de manier la pointe et dont les estampes sont justement appréciées [1].

Toutes les célébrités que nous venons de mentionner occupent dans l'histoire de la gravure la première place dans la liste des peintres-graveurs. Mais ce ne fut certes point le mérite de leurs estampes qui leur ouvrit les portes de l'Académie de Rome. Pour la plupart de ces grands peintres, la gravure était plutôt un passetemps, et tout ce qu'ils ont produit à la pointe ou au burin n'ajoute rien à la gloire qu'ils se sont acquise dans la peinture. Si leur présence à l'Académie de Saint-Luc n'avait d'autre justification que leurs ouvrages de gravure, on aurait lieu d'être surpris de n'y point trouver celle des Rembrand, des Gérard Audran, des Gérard Edelinck, des Bolswert, des Lucas Wostermann et autres fameux praticiens dont la gravure puisse se vanter. Ceux-ci ont eu pour premiers admirateurs les académiciens de Saint-Luc; mais cette admiration ne put jamais se traduire en témoignages honorifiques. Nous avons déjà vu, en effet, que sous la présidence de Jean de Vecchi (1596), l'Académie, ayant motif d'éliminer de son sein des éléments qui pouvaient compromettre sa dignité, réforma ses statuts et décida qu'elle n'admettrait, à l'avenir, que des peintres, des sculpteurs et des architectes. Les graveurs eurent ainsi le sort des miniaturistes, des brodeurs, des chasubliers et des batteurs d'or.

Cette mesure sévère avait alors sa raison d'être pour la gravure qui, sortant à peine de son berceau, n'était entre les mains des praticiens inexpérimentés qu'un art moins que secondaire. Mais il est regrettable que l'Aca-

---

[1] " Gravées avec une grande liberté et dans une couleur un peu âpre qui rappelle les peintures de l'artiste, les estampes (de Ribera) méritent l'estime qu'on leur accorde généralement, et le *Poète* et le *Martyre de Saint Barthélemy*, les deux plus belles pièces du maître, feraient honneur à n'importe quelle école. „ G. Duplessis, *Merveilles de la gravure*.

démie ne soit pas revenue sur cette décision lorsque le XVIIIe siècle applaudissait aux chefs-d'œuvre des célébrités que nous venons de citer. Il faut reconnaître néanmoins que cette noble institution ne négligea pas de favoriser cet art et qu'elle le protégea dans toute la mesure de ses forces. Elle s'est toujours empressée d'élever aux honneurs académiques les graveurs de talent, toutes les fois qu'elle a pu le faire sans violer ses statuts. Serait-ce, en effet, pour récompenser le *peintre* qu'elle ouvrit ses portes à Pietro Santo Bartoli? — Non, sans doute. Elle ne considéra, dans l'artiste romain, que le *graveur* habile, dont le burin fut si fidèle à reproduire les bas-reliefs et les statues antiques; et l'on sait avec quelle vive insistance Winckelman prescrivait l'étude des estampes de Pietro Santo Bartoli aux jeunes gens qui voulaient prendre une idée juste des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Comme peintre, Pietro Santo Bartoli n'aurait jamais mérité de passer à la postérité; mais, comme *graveur*, il exerça sur les artistes de son temps une influence remarquable, qui a sauvé son nom de l'oubli; car « il fut l'un des premiers, sinon le « premier, qui consacra presque exclusivement son talent « à la reproduction des monuments antiques, et c'est à « l'aide de ces estampes, presque autant que par les œuvres « elles-mêmes, que l'art grec et l'art romain furent connus « de la plupart des artistes nés au commencement de ce « siècle [1]. »

L'Académie de Saint-Luc fut la première à reconnaître que les dispositifs du statut De Vecchi, qui frappaient d'exclusion les artistes graveurs, créaient, dans son sein, une lacune qu'il était urgent de combler. Ce fut, en effet, sous la présidence de Canova que, réformant ses règlements, elle vota à l'unanimité l'admission des graveurs [2].

A partir de ce jour, nous y trouverons, soit à titre d'académiciens titulaires ou *di merito*, soit à titre de membres correspondants ou honoraires, les graveurs les plus

---

[1] G. Duplessis, *Merveilles de la Gravure.*
[2] Statuts de l'Académie de Saint-Luc, art. 2.

remarquables qu'ait produits ce siècle. C'était une juste réparation due à cette branche des arts pour un si long oubli. Hâtons-nous d'ajouter que l'Académie s'exécuta largement et qu'elle étendit ses faveurs non seulement aux graveurs d'estampes, mais encore aux artistes de talent qui ont porté à la perfection la gravure sur pierres dures, en médailles ou en camées.

Voici, d'ailleurs, par ordre chronologique de leur élection, la liste des graveurs qui ont appartenu à l'Académie depuis le commencement de ce siècle, et dont quelques-uns furent élus avant l'époque même de la promulgation des statuts :

Louis Pihler, graveur sur pierres dures (2 août 1812).
Pierre Bettelini, Suisse, graveur en taille douce, id.
Joseph Girometti, graveur sur pierres dures (13 août 1812).
Nicolas Morelli, Id. id.
Joseph Cerbara, Id. id.
Jean Folo, graveur en taille douce (30 août 1812).
Pierre Fontana, Id. id.
Antoine Ricciani, Id. id.
Antoine-Frédéric Gmelin, Allemand, graveur en taille douce, (25 septembre 1814).
Benoît Pistrucci, graveur sur pierres dures (25 septembre 1816).
Manuel Salvador Carmona, Espagnol, graveur en taille douce (22 février 1818).
Santarelli, graveur en camées (5 juillet 1818).
Guillaume Brouibley, graveur en taille douce (12 septembre 1819).
Brand, Prussien, graveur en médailles, académicien d'honneur (25 mai 1825).
Goetze, graveur royal de la Maison de Prusse (11 mars 1827).
Paul Foschi, graveur en taille douce (3 mars 1831).
Jean Radosky, Id. id.
Jean Morghen, élu, par acclamation, académicien *di merito* dans la séance du 25 septembre 1831.
Louis Rossini, graveur et architecte (2 décembre 1837).
Gaspard Galeazzi, graveur en médailles (27 mai 1848).
Paul Mercuri, graveur au burin (28 décembre 1849).

Louis Calamatta, graveur au burin (29 janvier 1858).
Henriquel-Dupont, Id. id.
Louis Juvara, Id. (6 juillet 1871).
Joseph Bianchi, graveur sur acier, id.
Charles-Frédéric Voigt, Id. (20 juin 1874).
Edouard Mandel, Prussien, graveur en taille douce (22 novembre 1874.
Louis Cerroni, Romain, Id. (12 juillet 1875).
Louis Grumer, Id. (1879).
Gustave Bonaini, Id. (6 juillet 1880).

De tous ces artistes distingués, ceux qu'on ne désigne plus que sous le nom de maîtres, Henriquel-Dupont, Mercuri et Calamatta, appartiendraient à notre gloire artistique, s'il eût été possible à nos critiques et biographes de prouver, par des documents authentiques, que la nationalité française qu'ils prêtent à Calamatta et à Mercuri n'est point une nationalité d'emprunt. Malheureusement, nous n'avons droit qu'à un reflet de la gloire de ces deux illustres graveurs, pour l'hospitalité généreuse que nous leur avons donnée, les grands travaux que nous leur avons confiés et les honneurs dont nous les avons comblés afin de les retenir plus longtemps au milieu de nous. Les Italiens sont trop fiers de ces artistes pour renoncer à la gloire qui leur revient, et ce n'est pas sans indignation — sans doute trop peu délicatement formulée [1] — qu'ils ont vu le titre de nationalité italienne appartenant à ces artistes publiquement substitué par celui de nationalité française. Rendons, par conséquent, à César ce qui est à César ; l'éclat de notre école de gravure y perdra quelques rayons, mais elle n'en reste pas moins une des plus brillantes de notre

[1] C'est en ces termes que Raphaël Ojetti, un des biographes de Calamatta, s'exprime à ce sujet : " Avec une impudence digne du plus grand " mépris, l'écrivain français Vapereau, dans son *Dictionnaire des Contemporains*, récemment publié à Paris, appelle (Calamatta): *graveur* " *français, d'origine italienne.* A cette opinion erronée, qui tente de " s'approprier un nom glorieux de notre pays, nous opposerons l'évidence " des faits. „

époque. Après les Clément Bervic, les Alexandre Tardieu, les Boucher Desnoyer — dont le burin s'éleva à une étonnante précision et à une parfaite délicatesse dans ses gravures d'après Raphaël : la *Vierge à la chaise*, la *Madone de Foligno*, la *Vierge au Linge*, la *Vierge de la maison d'Albe*, la *Transfiguration* et la *Vierge aux Rochers*, de Léonard de Vinci — nous avons encore M. Henriquel-Dupont et, tout autour de lui, d'excellents artistes : MM. Forster, Martinet, Gaillard, Didier, Bertinot, Rousseaux, Levasseur, Léopold Flameng, Gaucherel, Jules Jacques, Jules Jacquemart, qui jouissent aujourd'hui d'une bonne réputation, et sur lesquels on peut fonder de grandes espérances, dont il appartient à l'avenir de nous dire le dernier mot.

M. Henriquel-Dupont « qui, depuis quarante ans ne s'est pas démenti un seul instant et soumet chaque année ses ouvrages à l'appréciation publique, a prouvé récemment, en exposant les *Disciples d'Emmaüs*, que l'auteur de la *Dame d'après van Dyck*, de *Lord Strafford*, du portrait de M. Bertin et de l'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts*, était en pleine possession de son beau talent et semblait même, si une expression pareille peut s'appliquer à un maître, être en progrès. Ce nouvel ouvrage, en effet, exécuté avec une aisance qui dénote une habileté consommée et une rare connaissance de toutes les ressources de l'art, mérite d'être placé, à ce titre, en exemple à tous les artistes désireux de parcourir la carrière de la gravure, aujourd'hui bien compromise, non pas parce que les talents font défaut, mais parce que des découvertes de procédés matériels, et sous un certain point de vue fort utiles, sont venues détourner un instant l'attention de l'art du graveur ». Inutile de rien ajouter à ces lignes écrites par M. Duplessis, le critique compétent à qui nous avons déjà emprunté plusieurs appréciations judicieuses. Revenons plutôt aux grands artistes romains, Calamatta et Mercuri, que nous avons vus unis à l'Académie de Saint-Luc, par un lien plus étroit, puisque cet illustre corps académique les appela dans son sein, à titre de membres *di merito* et résidants.

Louis Calamatta naquit à Civitavecchia, le 21 juin 1801. Orphelin dès son bas âge — il avait à peine sept ans — il fut placé par un de ses parents, qui se chargea de lui comme tuteur, à l'Hospice de Saint-Michel, à Rome. Ce fut dans cet établissement de bienfaisance, qui sert à la fois d'orphelinat pour les enfants des deux sexes et d'hospice pour les vieillards, que Calamatta fit ses premières armes, non dans l'étude des Beaux-Arts, mais... dans le métier de tisser la laine. Ses supérieurs, peu soucieux de consulter les goûts d'un enfant à peine arrivé de la province, l'avaient destiné à l'industrie du laineur. La Providence ne permit pas une faute aussi grossière. A la suite d'une ophthalmie prise dans cet atelier, Calamatta fut admis à l'école de dessin, où il ne tarda pas à faire concevoir les plus grandes espérances. Ses progrès furent rapides comme ceux d'un enfant bien doué qui embrasse une étude de prédilection avec tout le feu de l'enthousiasme.

Dès que Calamatta se fut rendu maître de son crayon, on lui donna le burin et il devint le condisciple de Mercuri dont, plus tard, il devait être l'émule. Après quelques études préliminaires pour se familiariser à la pointe, il débuta, en 1817, par une *Vierge à l'enfant*, d'après Allori. Cette estampe, aujourd'hui très-rare, eut un remarquable succès de circonstance qui encouragea le jeune artiste et fut, pour ainsi dire, l'aurore du brillant avenir qui lui était réservé. Cet ouvrage fut suivi d'un autre plus considérable, *Jésus-Christ délivrant Saint-Pierre de la fureur des flots*, d'après une peinture de Cigoli, et de quelques études de moindre importance qu'il est inutile de mentionner ici. Ces estampes portent la date de 1821.

L'année suivante, Calamatta dut quitter l'Hospice de Saint-Michel, par une mesure disciplinaire qu'avait provoquée un petit mouvement insurrectionnel en faveur de l'économe injustement remercié de ses fonctions. Le jeune artiste fut bientôt consolé de cette disgrâce, n'emportant de l'Hospice Saint-Michel d'autres regrets que ceux qui lui étaient dictés par sa reconnaissance pour son maître Marchetti. Il travailla pendant quelque temps à la gravure des

ouvrages de Thorwaldsen et se rendit ensuite à Paris, qui devint dès lors sa seconde patrie. Les éditeurs de gravures vinrent bientôt confier à son burin quelques portraits [1], dont l'exécution rapide lui assura quelques ressources pendant qu'il dessinait, pour son compte, et d'après l'autorisation de l'auteur, le fameux tableau du *Vœu de Louis XIII*, qu'il devait graver plus tard. Ingres fut tellement satisfait de ce dessin, qu'il en fit l'acquisition, l'estimant supérieur à tous ceux qui avaient été exécutés jusqu'à ce jour [2].

Ce témoignage de bienveillance fut un puissant encouragement pour Calamatta, qui ne tarda pas à entreprendre la gravure de ce dessin. Ce ne fut qu'en 1836 que cette œuvre remarquable fut publiée par Rittner et Goupil, quelque temps après le masque de Napoléon Ier gravé par Calamatta d'après le fameux plâtre du Dr Antomarchi. Ces deux planches cimentèrent, à Paris, la réputation de l'artiste italien, en mettant encore plus en relief sa méthode savante et la magie de son burin. Calamatta ne se contente pas, en effet, d'être d'une scrupuleuse fidélité dans la reproduction d'une peinture, mais il en conserve le caractère, le moelleux, la transparence, la couleur, le sentiment et la vie. La gravure du *Vœu de Louis XIII* n'est-elle point *tout le tableau* de Ingres? Sa *Joconde* ne présente-t-elle point tout ce qui caractérise l'œuvre originale de Léonard de Vinci ? Dans l'une comme dans l'autre, son burin est entré, jusqu'au fond, dans l'esprit du peintre et, par la disposition des hâchures comme par l'intelligence des teintes, il nous représente, dans toute la vérité de la brosse, le brillant de la soie, le moelleux du velours, le tissu grossier de la laine, l'or, les pierreries et la fraîcheur de la carnation. En un mot, ces deux ouvrages révèlent, avec un puissant effet d'individualité, une imitation consciencieuse des estampes de Schelte

---

1 Chéron et Mlle Elver, artistes dramatiques, d'après les dessins de Daveria; J.-B. Rousseau; Ducloz Marcotte et Paganini, d'après un dessin de Ingres.

2 Ce dessin, évalué par M. Mercuri à dix mille francs, revint plus tard à son auteur, en vertu d'une disposition testamentaire du grand peintre qui en avait été l'acquéreur.

à Bolswert, Paul Pontius, Lucas Worstermann, Pierre de Jode le *jeune*, dont l'école de Rubens et de Van Dyck fit la célébrité. D'ailleurs, le monde artistique de Paris n'a pas oublié l'effet que produisirent les estampes de Calamatta, à l'Exposition de 1857. La *Surprise*, le dessin de la *Vision d'Ezéchiel*, *Béatrice Cenci* et la *Joconde* suscitèrent un si grand enthousiasme, qu'on entendit des critiques distingués et des amateurs intelligents traduire leur admiration par ces mots, un peu trop hyperboliques sans doute: « Si l'ori-« ginal venait un jour à manquer, la gravure de Calamatta « suffirait, non seulement à nous rappeler la peinture, mais « encore à révéler tout le mérite du chef-d'œuvre [1]. »

A ces travaux firent suite la fameuse gravure de *Paul et Françoise de Rimini*, cette admirable vision de Dante [2], si souvent traduite, mais qu'aucun artiste n'a mieux interprétée que la brosse énergique d'Ary-Scheffer, qui s'inspira, à son tour, au ciseau de Flaxmann; — la *Vierge à la chaise* et la *Sainte-Famille* dite la Madone *dell'Impennata*, de Raphaël, et d'après les dessins exécutés par l'artiste lui-même; — la *Source* de Ingres et, enfin, une longue série de portraits représentant d'illustres personnages qui ne refusèrent pas à Calamatta les témoignages d'une parfaite intimité [3].

---

[1] Raffaele Ojetti, *Calamatta*.

[2] L'*Enfer*, Vᵉ Chant.

[3] Les portraits occupent une place importante dans l'œuvre de Calamatta. On les voyait récemment à Rome, dans les cartons d'un amateur romain, M. Alexandre Cialdi, qui a formé la collection des ouvrages de l'illustre graveur italien, et dont il a fait présent à la municipalité de Civitavecchia. Cette collection est assurément la plus complète qui existe, puisqu'elle comprend toutes les estampes depuis les premières études gravées à l'Hospice de Saint-Michel jusqu'aux gravures inachevées et aux portraits inédits. L'œuvre entier comprend 116 estampes, y compris les dessins, les gravures à la manière noire et les eaux-fortes. Il est à remarquer, cependant, que quelques portraits ont été gravés par les élèves de Calamatta, dans l'atelier et sous la direction du maître, qui se réservait toujours les parties essentielles de la carnation et le soin de la retouche. Parmi les portraits dus entièrement au burin du célèbre graveur italien, on cite ceux de la *Princesse Demidoff*, née Bonaparte, de *don François d'Assise*, roi d'Espagne; d'*Isabelle II*, reine d'Espagne;

Dans toutes ces œuvres, le burin de l'artiste se révèle aussi parfait que dans le *Vœu de Louis XIII* et dans la *Joconde*. On y remarque la même docilité, la même délicatesse et la même habileté à donner au métal l'aspect de la couleur dans ses nuances les plus harmonieuses.

Le dernier travail confié à l'illustre graveur fut la *Dispute du Saint-Sacrement* qu'il devait exécuter pour la Chalcographie romaine; mais, il n'eut que le temps de préparer la planche (1868); la mort l'emporta le 8 mars 1869, à l'âge de soixante-huit ans.

M. Paul Mercuri fut, nous l'avons dit, le condisciple de Calamatta, à l'Hospice Saint-Michel. Sous ce toit, qui a vu naître et grandir un essaim d'intelligences d'élite, M. Paul Mercuri fit ses premiers pas dans la carrière des arts et, comme l'illustre graveur dont il fut plus tard le digne émule et l'ami fidèle, il n'en sortit que lorsqu'il ne lui resta plus rien à apprendre dans l'atelier de Dominique Marchetti. Ses premiers travaux au burin annoncèrent l'artiste éminent à qui était réservé l'honneur de graver son nom sur la fameuse planche de *Jeanne Gray*. Ce furent d'abord quelques estampes en taille-douce, exécutées par le jeune artiste afin de se rendre maître de l'outil dans la finesse de la taille dessinant les contours, et une gravure de sa composition représentant Saint Joseph avec l'enfant Jésus. Cet ouvrage fut hautement apprécié, moins pour la valeur intrinsèque de cette création précoce que pour les qualités réelles du dessin et le travail du burin.

Cette œuvre d'invention faillit compromettre cependant l'avenir du graveur, car M. Mercuri, se sentant incapable de résister à la passion qui l'entraînait à la composition, et découragé, peut-être, par la lenteur du procédé de la gravure à traduire la pensée artistique, négligea ensuite le burin pour prendre la brosse. Sans doute, les tableaux qu'il signa depuis ne manquent pas de mérite, et le succès

---

de *Léopold* Ier, roi des Belges; du *Duc d'Orléans* et du *Duc de Montmorency;* de *Mazzini*, de *Lamennais*, de *George Sand* et de *Paul Mercuri.*

qu'obtint, à l'Exposition romaine de 1870, une de ses toiles, la *Mort du Christ*, peinte en 1822, fut assez éloquent pour permettre d'affirmer que le graveur eût pu devenir un bon peintre; mais nous hésitons à croire qu'il fût jamais arrivé, dans la peinture, à la célébrité qu'il s'est acquise comme graveur [1]. Ce ne fut qu'en 1830 que Mercuri reprit, avec assiduité, le travail du burin en continuant, à Paris, l'ouvrage considérable des *Costumes historiques* [2] qui lui avait été commandé par M. Camille Bonnard et dont il avait exécuté quelques gravures, pendant les jours de dures épreuves qui avaient précédé de quelques mois son départ pour Paris. Mais, ces estampes, traitées à simples demi-teintes, n'étaient guère de nature à mettre en évidence le nom de l'artiste romain, dans ce Paris où la gravure était alors si brillamment représentée. Il fallait percer cette obscurité par une œuvre de grand éclat: cette œuvre fut la gravure des *Moissonneurs*, de Léopold Robert. On n'a pas oublié, en effet, le succès qu'obtint cette estampe gravée avec une finesse, un goût et un bonheur de rendu et d'harmonie vraiment extraordinaires, pour nous servir de l'expression de Feuillet de Conches [3], qui n'hésita pas à placer M. Mercuri au rang des premiers artistes modernes. La valeur de cette gravure, aujourd'hui fort rare, monta à un prix si élevé que, s'il faut en croire le témoignage de Feuillet de Conches, les épreuves dites d'*artiste* ne furent pas vendues moins de trois à quatre cents francs chacune.

La situation critique dans laquelle se trouvait alors cet

---

[1] Quand M. Mercuri exposa, en 1837, à Paris, la gravure de *Sainte-Amélie*, M. Emile Perrin, surpris de la signature " Mercuri, peintre " qu'on lisait au bas de l'estampe, ne put s'empêcher de faire à l'auteur cette prière qu'il écrivit, dans la *Paix*, du 30 août, 1857: " Oh! Monsieur Mercuri! vous êtes sans doute un grand peintre; mais, pour l'avenir de la gravure, pour l'amour de cet art, nous vous en supplions, restez graveur! " IGNAZIO CIAMPI, *Vita di Paolo Mercuri.*

[2] *Costumes historiques des* XIIIe, XIVe *et* XVe *siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, dessinés et gravés par M. Mercuri, avec un texte historique et descriptif par Camille Bonnard.* Première édition française, Paris, Goupil et Vibert, éditeurs, 1845.

[3] *Vie de Léopold Robert, ses œuvres, sa correspondance.*

habile graveur ne fut pas sensiblement améliorée par le produit de cette gravure: les *Moissonneurs* ne lui furent payés que 1200 francs avec dix exemplaires en sus! Mais, en retour, l'artiste vit s'ouvrir devant lui un bien vaste horizon. La même année, et par commande spéciale de la maison Rittner et Goupil, M. Mercuri prépara, en effet, la planche remarquable de *Sainte Amélie*, d'après le tableau de Paul Delaroche qui existait, à cette époque, dans la chapelle de la Reine, aux Tuileries. Cette gravure, terminée en 1837, eut, nous l'avons dit, le plus brillant succès autant pour l'interprétation savante de l'œuvre du grand peintre que pour la souplesse du burin, supérieure encore à la facture des *Moissonneurs* [1].

Après ce chef-d'œuvre — nous pouvons bien appeler ainsi un ouvrage que Calamatta ne désigna plus que sous le nom de *prodige* — M. Mercuri laissa reposer une seconde fois le burin pour reprendre la brosse; mais, ce ne fut qu'un intervalle de courte durée, pour satisfaire à son irrésistible passion. Quelques mois après, il grava plusieurs portraits assez appréciés, bien que traités avec rapidité, comme le portrait de *Mme de Maintenon*, d'après un émail de Jean Petitot, et les portraits de *Tasse*, *Christophe Colomb*, *Condorcet* et *Louis Blanc*. Ces travaux n'ajoutèrent rien à sa réputation. Un ouvrage autrement considérable devait y mettre le sceau: *Jeanne Gray*, d'après le tableau de Paul Delaroche. Cette gravure, qui coûta à l'artiste dix années de travail assidu, ne fut publiée qu'en 1858. Comme dans les *Moissonneurs* et la *Sainte Amélie*, le burin s'y révèle savant, docile, et fidèle jusque dans les moindres détails de cette admirable conception. La peinture est passée sur le métal avec toute la puissance du sentiment et l'harmonie de la couleur. Cette gravure est, en un mot, un chef-d'œuvre de délicatesse et de fini. Hélas! *Jeanne Gray* devait être le dernier travail exécuté par cet éminent graveur: une attaque d'apoplexie frappa M. Mercuri, en 1859, lui

---

[1] Voir la *Paix*, 30 août 1832; *Le Bon sens*, 29 décembre 1837; *Les Débats*, 27 février 1838; *le National*, 22 septembre 1838.

interdisant à jamais l'usage du burin. Ce fut une perte irréparable pour la gravure, car depuis cette époque, M. Mercuri, dont l'activité fut toujours au dessus de tout éloge, aurait encore produit des ouvrages d'une grande valeur [1].

Bien que l'œuvre principal de M. Mercuri ne comprenne que trois estampes, celles-ci, par leur perfection, suffisent outre mesure pour faire apprécier la manière individuelle de l'artiste et goûter la science profonde que ce burin a apporté dans l'art de la gravure.

Après ces grands maîtres, vient enfin la figure sympathique de M. Louis Cerroni, artiste romain bien connu à Paris, où il a travaillé pendant de longues années, et dont l'habileté comme graveur en taille-douce lui a valu l'honneur d'achever les grandes planches de l'*Ecole d'Athènes* et de la *Dispute du saint sacrement* laissées inachevées par Calamatta et Mercuri.

M. Louis Cerroni reçut les premiers principes de son art dans les écoles de l'Académie de Saint-Luc, à l'époque où nous les avons vues si florissantes. Le célèbre dessinateur romain, dont le vide laissé par sa mort est encore à combler, Minardi, le perfectionna tellement dans l'art du dessin, qu'il n'eut qu'à apprendre de Pierre Fontana à manier le burin pour devenir graveur de prime saut. Il débuta par une copie fidèle des *Quatre Vertus cardinales* et d'une *Madone à l'enfant*, gravées par Marc-Antoine, d'après Raphaël. Ce choix, pour un début, annonça une tendance du jeune artiste à faire revivre à Rome, la gravure du XVe siècle, qui était cultivée avec plus ou moins de succès en Allemagne et en Toscane. Ces gravures furent réussies et leur mérite était moins dans la vigueur de la pointe que dans la rare fermeté du dessin et la copie parfaite du modèle.

Dès que M. Cerroni se sentit maître de lui-même, il se

[1] M. Mercuri, alors directeur de la Chalcographie Romaine, avait obtenu de Pie IX que les loges de Raphaël fussent gravées sous sa direction; et il était à la veille de préparer la planche de l'*Ecole d'Athènes*, quand survint le coup terrible qui lui paralysa le bras droit.

perfectionna dans les principes qu'il s'était choisis et devint artiste original. Ce fut dans cette seconde manière, toute sienne, qu'il grava une série de portraits pour servir d'illustration à une Histoire du duché d'Urbino, par Jamy Denniston. Ces gravures eurent, à Rome, un grand succès, apprécié plus tard par les éditeurs de Paris, qui eurent recours à son burin pour les portraits destinés à illustrer les ouvrages littéraires. M. Cerroni s'y révéla, en effet, artiste d'un grand savoir pour l'exécution des chairs. Cette partie de la gravure, qui est le *faire* spécial de ce graveur, tranche essentiellement sur le reste de la planche par la couleur et le moelleux des hachures propres à rendre avec vérité toute la fraîcheur de la carnation. La même habileté est encore plus sensible dans sa *Galathée*, d'après la fameuse fresque de Raphaël, que Rome possède à la *Farnesina* et dont l'existence a été un instant menacée par les travaux de régularisation du cours du Tibre. Mais sa meilleure gravure est l'*Ecce Homo*, d'après le pastel de Guido Reni, que l'on admire dans la galerie Corsini. C'est dans cette planche, en effet, que le burin de M. Cerroni a donné tout ce que l'outil est capable de rendre pour arriver à une parfaite couleur, sans négliger pour cela la finesse de la gravure et s'éloigner de la forme et du clair obscur des graveurs du XVe siècle.

Après ce succès, qui établit d'une façon éclatante sa réputation dans la métropole, M. Cerroni se sentit plus que jamais en possession de son talent, et, emportant avec lui son remarquable *Ecce Homo*, il se rendit à Paris, en 1856. Les commandes lui arrivèrent aussitôt et, pendant plus de quatorze ans, il travailla sans relâche à une quantité de planches, qu'il serait trop long d'énumérer ici, et dont les principales sont une belle série de portraits, d'après les émaux de Petitot, au Musée du Louvre [1]. Ces portraits révèlent, avec plus de force encore, un artiste d'une origi-

---

[1] *Les émaux de Petitot du Musée impérial du Louvre:* portraits de personnages historiques et de femmes célèbres du siècle de Louis XV, gravés au burin par M. Cerroni. Paris, B. Blaisot, libraire-éditeur.

nalité bien caractérisée, d'une habileté réelle et d'un savoir incontestable pour transmettre au métal l'aspect et la couleur harmonieuse de la carnation.

Les portraits du Père Félix, celui du général Lamoricière, exécuté pour M. Keller, celui de Mme de Simiane, pour la Maison Hachette, et celui du fameux philosophe Antoine Rosmini, d'après une peinture de Hayez, sont également bien réussis. Mais, le chef-d'œuvre du genre, c'est le portrait du cardinal de Bonnechose, gravé avec une distinction, une finesse et une élégance dont plusieurs de nos graveurs contemporains s'estimeraient heureux de posséder le secret. La belle figure de cet éminent prélat se présente, en effet, avec une physionomie vivante, expressive et sous le jour le plus favorable.

Citons encore le portrait de M. Verdet, ex-professeur de l'Ecole polytechnique, et celui de Victor-Emmanuel, rendu avec tant de vérité, que le roi, enthousiasmé de ce travail, voulut en témoigner sa satisfaction à l'artiste en le créant *de motu proprio* chevalier de l'Ordre de Saint-Maurice.

Malgré leur grande valeur artistique, ces gravures n'auraient peut-être pas suffi à rappeler à la postérité le nom du graveur romain. Il n'en sera plus ainsi depuis que le burin de M. Cerroni a été chargé de terminer les planches remarquables de la *Dispute du saint sacrement* et de l'*Ecole d'Athènes* laissées inachevées, la première, par la mort de Calamatta, et la seconde, par la maladie incurable qui ne permit plus à Mercuri de continuer ce travail.

Ce fut en 1870 que la *Dispute* fut confiée à M. Cerroni, qui dut alors s'éloigner de Paris pour exécuter cette œuvre. Cette planche, à peine préparée quand elle fut remise à cet habile graveur par la Chalcographie royale de Rome, a été publiée récemment, après plus de dix années d'un travail sans relâche.

En 1872, la gravure du *Jugement dernier* de Michel-Ange fut proposée à M. Cerroni, qui aurait accepté ce travail, si la malveillance ne se fût point entremise dans cette affaire. Moins par compensation que par la nécessité dans laquelle se trouva la Chalcographie romaine, d'avoir recours

au burin de M. Cerroni, on fit accepter à cet éminent graveur l'achèvement de la planche de l'*Ecole d'Athènes*, que Mercuri avait fait confier à un artiste romain et dont la préparation était à peine commencée. Il faudra plusieurs années de labeur encore pour que l'artiste puisse livrer à la presse cet ouvrage remarquable, dont les épreuves d'étude annoncent déjà une exécution à la hauteur du modèle, ajoutant ainsi à l'intérêt puissant qui s'attache à la publication de ce chef-d'œuvre d'après les procédés savants de la gravure contemporaine.





CHAPITRE XVIII

Galerie de l'Académie de Saint-Luc : son origine, sa formation successive, son catalogue. — Médailler. — Salles des réunions académiques.

Nous avons vu, dans nos considérations rapides sur les origines de l'Académie de Saint-Luc, que Jean De Vecchi, prince de l'Académie en 1546, eut, le premier, la pensée de doter la nouvelle institution d'une galerie de beaux-arts [1], en introduisant, dans les statuts qui portent son nom, un article aux termes duquel tout académicien, présent ou absent, était tenu « de faire don à l'Académie d'un ouvrage « de peinture ou de sculpture comme gage de perpétuelle « mémoire ». Cette sage disposition fut tout d'abord scrupuleusement observée, et les grands maîtres de cette époque ne manquèrent pas d'envoyer leur présent à la Compagnie dont ils étaient les membres. Dans la suite, cependant, cette prescription statutaire fut l'objet de diverses transgressions, et elle dut être successivement remise en vigueur. Nous la retrouvons, en effet, sanctionnée de nouveau, en 1607, par les statuts *Fedeli*, qui imposèrent à chaque académicien non seulement d'offrir une œuvre de son art,

---

[1] Chapitre premier, page 15.

mais encore de faire présent, en vue de former une bibliothèque artistique, d'un ouvrage traitant de matières d'art. Deux siècles plus tard, nous trouvons cette obligation encore maintenue par l'article 8 (Chapitre II) des statuts Canova [1]. Malheureusement, la prescription contenue dans cet article n'est plus guère observée, et il est regrettable que bon nombre de peintres, de sculpteurs et de graveurs le plus marquants du siècle présent se soient abstenus de s'y conformer. Quoi qu'il en soit, cette collection d'œuvres d'art, déjà considérable sous la présidence de Pierre de Cortone et enrichie depuis de plusieurs legs et donations, constitue aujourd'hui une précieuse galerie, qui possède des tableaux de maître d'une grande valeur, et une série fort intéressante de 256 portraits d'artistes classés siècle par siècle, à partir de Cimabue jusqu'à nos jours.

A raison du prix que l'on attache à cette riche collection, chaque jour visitée par les artistes de tous pays et les touristes intelligents, nous avons cru devoir clore utilement ces considérations historiques sur la plus ancienne institution artistique de l'Italie, en reproduisant, à titre d'appendice, le catalogue qui a été rédigé à la suite de la réorganisation dont cette galerie a été récemment l'objet.

PREMIÈRE SALLE.

1. Une Descente de croix, peinture sur bois, à la manière des Flamands.
2. La Vierge en oraison [2], de Charles Maratta. *Ecole romaine.*
3. Une esquisse de Pierre-Paul Rubens, représentant les Trois Grâces. *Ecole flamande.*

4 et 5. Paysages de Gaspard Dughet, dit le Guaspre, et surnommé le Poussin en Italie. *Ecole française.*

---

[1] Voir Chapitre VIII, page 116.

[2] Derrière ce tableau se trouve un fac-simile de la première idée de la *Transfiguration* de Raphaël.

6. Vue de la campagne romaine, de Jean-François Van Bloemen, dit l'Orizzonte. *Ecole flamande.*
7. Une vue de l'Anio, de l'Orizzonte.
8. Bivouac de Bohémiens, tableau sur bois de Stevens Palamedes aîné. *Ecole flamande.*
9. Un paysage, de Jean-François Van Bloemen.
10. La Vierge avec l'Enfant-Jésus et des Anges, d'Antony Van Dyck. *Ecole flamande.*
11. Une vue du palais des Césars à Rome, de Van Bloemen.
12. Un cheval blanc avec son cavalier. *Ecole hollandaise.*
13. Un paysage de Jean-François Van Bloemen.
14. Portrait du pape Innocent XI, de Jean-Baptiste Gaulli, dit le Baciccio. *Ecole romaine.*
15. Têtes de brigands, études de Salvator Rosa. *Ecole napolitaine.*
16. Descente de croix, de Joseph Chiari. *Ecole romaine.*
17. Romulus et Rémus, de Jean-François de Troy. *Ecole romaine.*
18. Une vue des aqueducs de Rome, de Jean Asselyn. *Ecole hollandaise.*
19. Une scène champêtre, d'Antoine Watteau. *Ecole française.*
20. Une cuisinière, de Placide Costanzi. *Ecole romaine.*
21. Un Coucher de soleil sur la mer, de Joseph-Claude Vernet. *Ecole française.*
22. Un paysage de Van Bloemen.
23. L'Assomption de la Vierge, de Placide Costanzi.
24. Un Lever de soleil sur la mer, de Joseph-Claude Vernet.
25. Un paysage, de Jean-François Van Bloemen.
26. Une Ascension, de Placide Costanzi.
27. La flagellation du Sauveur, esquisse de François Trevisani. *Ecole romaine.*
28. Trois scènes champêtres, d'André Lucatelli. *Ecole romaine.*
29. La vision de Jacob, de Bernard Guarini. *Ecole bolonaise.*
30. Flora, de François Mancini. *Ecole romaine.*
31. Une vue des aqueducs de la campagne romaine, tableau sur bois de Nicolas Berghem. *Ecole hollandaise.*
32. Scène champêtre, de Pierre Van Bloemen, surnommé, en Italie, Monsieur Stendardo. *Ecole flamande.*
33. Philippe III, roi d'Espagne, portrait à la manière de Van Dyck.
34. Une pochade, d'André Lucatelli.
35. Deux paysages à la détrempe, de Gaspard Vanvitelli ou degli Occhiali, comme le nomment les Italiens. *Ecole romaine.*

36. Portrait de l'amiral hollandais Meeuwszoon Kortenaar, par F. Mytens. *Ecole flamande.*
37. Fruits, de Jean Fyt. *Ecole hollandaise.*
38. Le Génie de la peinture, de Dominique Campiglia. *Ecole romaine.*
39. La toilette de Vénus, de Paolo Caliari, dit PAUL VÉRONÈSE. *Ecole vénitienne.*
40. La naissance de Saint-Jean, de Gaulli dit le BACICCIO.
41. Le retour de David victorieux, esquisse de Tiziano Vecellio, ou le TITIEN. *Ecole vénitienne.*
42. La vieille fileuse, de Paul Rembrandt Van Ryn. *Ecole hollandaise.*
43. Un amour espiègle, de Guido Reni. *Ecole bolonaise.*
44. Sainte Agathe, peinture à la manière des Vénitiens, attribuée à Bonifacio Veneziano.
45. Un paysage, de Jean-François Van Bloemen.
46. Un paysage, d'Ange Parcher. *Ecole anglaise.*
47. La Madone avec l'Enfant-Jésus dormant, par Pompée Battoni. *Ecole romaine.*
48. La Vierge et l'Enfant-Jésus, toile signée Christophe Feser.
49. Une marine, de Claude Gelée dit le LORRAIN. *Ecole française.*
50. Une vue de la campagne romaine, de l'ORIZZONTE.
51. L'athléte vainqueur [1], de François Hayez. *Ecole milanaise.*
52. La mer au lever du soleil, de Joseph Vernet.
53. Un naufrage, de Pier Mulier, dit TEMPESTA. *Ecole hollandaise.*
54. Le remords de Caïn, de Victor Schnetz. *Ecole française.*

SALLE DE RAPHAËL

55. Un anachoréte, de Salvator Rosa.
56. Jésus tombant sous la croix, de F. Trevisani.
57. La Vierge avec des saintes en oraison, tableau sur bois, à la manière des peintres flamands, attribué à Jean Hemling.
58. Paul III Farnese et ses neveux, le cardinal Alexandre et le duc Pierre-Louis, esquisse de Titien.
59. La Vanité, de Titien.
60. Deux tableaux bibliques représentant l'un, Samson et Dalila,

---

[1] Prix du concours de Canova, dit l'*Anonimo.*

l'autre, David et Bersabée, d'auteur inconnu, mais traités suivant la manière des Vénitiens.

61. Saint Jérôme dans le désert, esquisse de Titien.
62. Une vue du Forum romain, de Jean-Paul Pannini. *Ecole romaine.*
63. Un portrait sur bois, par Guillaume Van Mieris.
64. La vision de S. Joseph, petit tableau sur cuivre, de Nicolas Vleughels. *Ecole flamande.*
65. Une Sainte-Famille, sur cuivre, d'auteur inconnu. *Ecole vénitienne.*
66. L'ange qui annonce aux bergers la naissance de Jésus, de Jacob Da Ponte dit BASSANO. *Ecole vénitienne.*
67. Une vue du Forum romain, de Jean-Paul Pannini.
68. Une vue de Tivoli, de Gaspard Vanvitelli, dit DEGLI OCCHIALI.
69. Saint Bartholomée, tableau sur bois, d'Alexandre Allori, dit le BRONZINO. *Ecole florentine.*
70. Portrait de femme [1], sur bois, de Titien.
71. Un portrait, par Louis Finsonius. *Ecole flamande.*
72. Saint-Luc faisant le portrait de la Vierge, de Raphaël.
73. Le Christ et le pharisien, d'auteur inconnu, mais dont la facture se rapproche très sensiblement de l'école de Titien.
74. Portrait de l'amiral Francesco Comaro, de Georges Barbarelli, dit GIORGIONE. *Ecole vénitienne.*
75. Une vue du port de Ripa Grande, à Rome, par Gaspard Vanvitelli.
76. Saint André, tableau sur bois, du *Bronzino.*
77. Vénus et Amour, fresque transportée sur toile, de Jean-François Barbieri surnommé IL GUERCINO. *Ecole bolonaise.*
78. Fragment de fresque représentant un *putto* qui soutient un feston, de Raphaël.
79. Caliste et les nymphes de Diane au bain, de Titien.
80. Deux tableaux de fleurs de Mario Nuzzi, dit MARIO DEI FIORI. *Ecole romaine.*
81. Saint Jérôme prêchant aux israélites, de Joseph Ribera, dit SPAGNOLETTO. *Ecole napolitaine.*
82. Deux tableaux, d'auteur inconnu, représentant, l'un, Lot et ses filles, l'autre, les Trois Grâces. *Ecole vénitienne.*
83. Dispute de philosophes, croquis à la plume de Salvator Rosa.

---

[1] On mantient la croyance, à l'Académie de Saint-Luc, que ce portrait est celui de Blanche Cappello.

84. Dessin original du tableau de la Vierge avec l'enfant Jésus et des Anges, d'Antony Van Dick, catalogué sous le n° 10.
85. Un petit Saint Jean, de Titien.

SALLE DE LA FORTUNE.

86. Les *cascatelle* de Tivoli, par Salvator Rosa.
87. Saint François, tableau sur bois à la manière de Schidone Bartolomeo. *Ecole modenaise.*
88. Joseph vendu aux marchands, de Jacques Triga. *Ecole romaine.*
89. Le triomphe de la Religion, allégorie de Joseph Chiari. *Ecole romaine.*
90. Descente de croix, de Guillaume Courtois, surnommé en Italie le Borgognone. *Ecole française.*
91. Bacchus et Ariane, copie du Poussin d'aprés le tableau original de Titien que posséde la *National Galery,* à Londres.
92. Saint Jérôme, d'Augustin Scilla. *Ecole napolitaine.*
93. La vigilance, de Sébastien Conca. *Ecole napolitaine.*
94. Une Maríne, de Grégoire Fidanza. *Ecole romaine.*
95. Un paysage avec des animaux, de Joseph Rosa. *Ecole allemande.*
96. Sainte Marie Madeleine, d'Augustin Masucci. *Ecole romaine.*
97. Une vue de Rome, de Jean-François Bloemen.
98. Portrait de femme, attribué à Van Dyck.
99. Scéne champêtre, de Pierre Bloemen, dit Monsieur Standaart.
100. La mort de Sainte Cécile, d'André Pozzi. *Ecole romaine.*
101. Un paysage de Jean-François Bloemen.
102. Un berger avec des animaux, de grandeur naturelle, par Philippe Roos, surnommé Rosa da Tivoli. *Ecole allemande.*
103. Tarquin et Lucréce, de Guido Canalassi, surnommé il Cagnacci. *Ecole bolonaise.*
104. Vue d'un port de mer, de Vernet.
105. Etude de Pierre Supleyras, pour son tableau représentant les noces de Chanaan. *Ecole française.*
106. Une vue de Rome antique, de Jean-François Van Bloemen.
107. Suzanne au bain, peinture à la maniére de Paul Véronése.
108. Hébé, de Dominique Pellegrini. *Ecole romaine.*
109. Suzanne au bain, de Jacob Palma, dit Palma-Vecchio. *Ecole vénitienne.*

110. Paysage, de Jean-François Van Bloemen.
111. Amour et Psyché, de Benoît Luti. *Ecole romaine.*
112. Arrivée d'un prince à son château, de Christian Reder, surnommé en Italie MONSIEUR LEANDRO. *Ecole saxonne.*
113. Etude de perspective, d'Antoine Canal, dit IL CANALETTO. *Ecole vénitienne.*
114. Une marine, signée: Volaire M.
115. Saint Pierre baptisant ses geôliers, esquisse de Joseph Passeri. *Ecole romaine.*
116. Bacchus et Ariane, de Guido Reni.
117. La Vierge désolée, de Guido Reni.
118. Scène champêtre, de Jean Meel. *Ecole flamande.*
119. Le baptême de Constantin, esquisse de Joseph Passeri.
120. Les épousailles de Sainte Catherine, de Sébastien Conca. *Ecole napolitaine.*
121. La mort de Sisara, de Charles Maratta.
122. Une Sacrée Famille, de François Albani. *Ecole bolonaise.*
123. Les épousailles de Sainte Catherine, copie d'aprés Paul Véronèse.
124. Sainte Marie-Madeleine consolée par les anges dans le désert, de Joseph Chiari. *Ecole romaine.*
125. Un Génie, d'Antoine Cavallucci. *Ecole romaine.*
126. Une Assomption, de Nicolò Ricciolini. *Ecole romaine.*
127. Sainte Cécile, de Sébastien Conca.
128. L'Arc-en-ciel, de Guide Head. *Ecole anglaise.*
129. La charité romaine, de Daniel Seiter. *Ecole romaine.*
130. La Crèche, de Pompée Battoni. *Ecole romaine.*
131. Une Vierge à l'enfant, de Jean-Baptiste Salvi, dit le SASSOFERRATO. *Ecole romaine.*
132. Un portrait, par Jean-Baptiste Moroni.
133. La Fortune, de Guido Reni.
134. Un berger avec des animaux, de Jacob Da Ponte, dit BASSANO. *Ecole vénitienne.*
135. Une chanteuse, de Gérard Hondthorst, surnommé GHERARDO DELLE NOTTI. *Ecole hollandaise.*
136. Un portrait de Claude Lorrain, d'auteur inconnu. *Ecole espagnole.*
137. Une halte en Egypte, copie d'aprés Frédéric Barocci. *Ecole romaine.*
138. Le miracle de Bolsena, de F. Trevisani. *Ecole romaine.*

139. Andromède délivrée par Persée, de Joseph Cesari, dit le Chevalier d'Arpino. *Ecole napolitaine.*
140. Scène champêtre, de Hyacinthe Geminiani. *Ecole florentine.*
141. Une Vierge avec l'Enfant-Jésus, de Joseph Passeri.
142. Le cardinal Campeggi, délégué par le pape Léon X pour imposer le chapeau cardinalice à Charles Wolsey à Londres, de Georges Harlow. *Ecole anglaise.*
143. Loth et ses filles, de Daniel Seiter. *Ecole romaine.*
144. Portrait de Frédéric Faruffini, peint par lui-même. *Ecole milanaise.*
145. Deux têtes de vieillards, de Pier Francesco Mola. *Ecole bolonaise.*
146. L'Espérance, d'Angelica Kauffmann. *Ecole allemande.*
147. Esquisse d'une Descente de croix. *Ecole bolonaise.*
148. Un chien, de David. *Ecole française.*
149. L'Espérance, de Dominique De Angelis. *Ecole romaine.*
150. Un paysage, de Jean-Paul Pannini. *Ecole romaine.*
151. Deux esquisses de batailles, par P. Jacques Courtois. *Ecole française.*
152. La mort d'Abel, tableau sur cuivre, de Pierre Frassi.
153. La Galathée, copie de Jules Pippi, dit Jules Romain, d'aprés la fresque de Raphaël à la Farnesine.
154. Une Vue de l'Anio, de Salvator Rosa.

SECTION MODERNE[1].

155. L'apparition de Jésus aux trois Maries, de Guardabassi Guerrino (1869).
156. Tobie oignant les yeux de son vieux pére, de César Toeschi (1863).
157. Saül tirant sa lance contre David, de César Fracassini (1857).
158. Agrippine débarque au port de Brindisi, emportant les cendres de Germanicus, de César Caroselli (1863).
159. Castor et Pollux, de François Grandi (1851).

---

[1] Cette collection a été formée par les ouvrages couronnés dans les divers concours institués par l'Académie de Saint-Luc, et par les tableaux offerts en présent par les académiciens.

160. Jésus et les pharisiens, d'Achille Mazzotti.
161. Dix-sept études au crayon, d'après de célèbres peintures, de Jean-Baptiste Canevari.
162. Job consolé par ses amis, de Casimir De Rossi (1851).
163. Le triomphe de David, de Louis Meson (1844).
164. La continence de Scipion l'Africain, par Louis Cochetti (1817),
165. Le centurion Cornelius averti par un ange que ses légions seront vaincues, de Joachim Pagliej (1879).
166. Job consolé par ses amis, de Robert Bompiani (1851).
167. Ajax, de Louis Durantini.
168. Samson, de Dominique Pellegrini.
169. Milon, de P. Della Valle.
170. Narcisse à la fontaine, de Louis Campanili.
171. Le Gladiateur blessé, de François Podesti.
172. Idem de Louis Rubbio.
173. Pâris et Hécube, de Vincent Camuccini.
174. Une sybille, de Pierre Benvenuti.
175. Deux esquisses de Philippe Lauri.
176. Conception de Marie, de Giaquinto Corrado.
177. Animaux, de Peter Venceslao.
178. Deux miniatures sur marbre, de A. Bianchini.
179. Un paysage à la détrempe, par S. A. I. l'Archiduchesse Marie-Anne d'Autriche.
180. Madeleine aux pieds de Jésus et la dernière cène, tableaux sur cuivre de Benoît Luti.
181. Un paysage, de S. M. la Reine Marie-Isabelle de Bourbon.
182. Scène mythologique à la détrempe, de Félix Gianni.
183. La mort d'Abel, de Noël Carta.
184. Virgile lit le troisième chant de son Enéide en présence d'Auguste, d'Antoine Becchio.
185. La Vestale ensevelie vivante, peinture à la manière de GHERARDO DELLE NOTTI.
186. Samson renversant les colonnes du temple, d'Anna Vito.
187. Le Samaritain, de Michel Keck.
188. Le départ d'Hector, de François Hayez.
189. Le triomphe de Neptune, d'Antoine Manno.
190. Mutius Scévola en présence de Porsenna, d'Antoine Vichi.
191. Clélie passant le Tibre, de François Manno.
192. Une Assomption, esquisse de François Coghetti.
193. Saint Paul devant Agrippa, d'Alexandre Ratti.
194. Etudes de têtes de chats, de Salvator Rosa.

195. Une petite Madone, de Jean-Baptiste Gaulli, dit Baciccio.
196. Saint-Michel Archange, de Louis Agricola.
197. La contemplation, de Jean-Baptiste Greuze. *Ecole française.*
198. Portrait de Virginie Lebrun, peint par elle-même. *Ecole française.*
199. Le départ de Coriolan, de Jean Silvagni.
200. La continence de Scipion, de Charles Paris.
201. La décollation de Saint Jean, d'Antoine Sigueira.
202. L'innocence, de Louis Durantini.
203. Le Christ tombant sous la croix, de Ferdinand Cavalleri.

Dans l'une des deux salles de la section moderne se trouve un médailler de grande valeur, moins pour le nombre que pour l'importance des médailles qu'il contient. On y remarque, en effet, la riche collection des médailles qui représentent les principaux monuments de la Suède, et dont le roi Gustave III fit présent à l'Académie ; l'épreuve de la médaille qui devait être frappée comme objet d'art commémoratif de la bataille de Waterloo, et que, par commission spéciale du gouvernement anglais, le célèbre Pistrucci grava d'après son dessin ; la collection des médailles d'or d'Aloysio Juvarra et celle que Charles-Albert de Savoie envoya à Rome, lorsqu'il fut élu, en 1836, membre honoraire de l'Académie de Saint-Luc.

Les salles du premier étage, où les membres de l'Académie tiennent leurs assemblées, contiennent aussi bon nombre d'objets d'art remarquables, et il n'est pas sans intérêt de signaler, entre autres, les beaux ouvrages plastiques dont les académiciens sculpteurs ont fait présent à l'Académie, conformément aux prescriptions statutaires. Ces sculptures se trouvent dans la première salle, et en voici les plus importantes : *Ganymède*, *Hébé*, les *Trois Grâces*, un *Berger*, d'Albert Thorwaldsen ; deux *Discobules*, un d'Emile Wolff (nº 4), l'autre de Thomas Kessels (nº 9) ; *Flora*, de Pierre Tenerani ; l'*Enlèvement de Ganymède*, d'Adam Tadolini ; *Méléagre*, de John Gibson ; un *Pugilateur*, de Rinaldo Rinaldi et, enfin, le buste du pape Clément XIII, Rezzonico, d'Antoine Canova.

Dans les deuxième et troisième salles sont exposés les ouvrages plastiques qui ont été couronnés dans les divers concours institués par l'Académie. Cette collection, toute en terre cuite, est fort intéressante, car on y remarque des ouvrages de toutes les époques de l'art italien, dont plusieurs d'entre eux sont signés d'un nom qui appartient désormais à l'histoire de l'art.

C'est dans l'une de ces salles que l'on conserve les moulages de fragments considérables des marbres d'Egine, présent du roi Louis de Bavière à Pie IX, qui, à son tour, en fit don à l'Académie de Saint-Luc. Ces marbres, qui décoraient un des frontons du temple de Jupiter Panhellénien, sont d'un très grand prix [1]; mais les critiques ne sont point d'accord sur le sujet qu'ils représentent. Suivant les uns, ces sculptures rappelleraient un fait national relatif à un combat des Eginètes unis en confédération avec d'autres tribus hellènes, sous les auspices de Jupiter et de Minerve, contre une invasion de barbares; d'autres prétendent, avec beaucoup moins de fondement, qu'elles figureraient des épisodes se rattachant à la guerre de Troie ou à la bataille de Salamine. Lorsque ces marbres furent trouvés, dans les fouilles de 1811, ils portaient des traces de couleur aux paupières, aux lèvres, aux cheveux, dans les vêtements, et il semblerait même — c'est l'opinion de quelques critiques — que les casques et les cuirasses ont eu des ornements de bronze. Malmenés par le temps, on dut les restaurer, et ce soin délicat fut confié à Albert Thorwaldsen, qui s'attacha la collaboration du sculpteur Wagner; on sait com-

---

[1] " Les marbres d'Egine paraissent appartenir à une période de transition et se rattacher à deux époques : dans la première, toute hiératique, les figures sont immobiles; dans la seconde, sans perdre de leur gravité, elles empruntent à la vie humaine, quand elles la représentent, un certain mouvement et une plus grande variété. C'est ce qui a fait dire à un critique (M. Viardot, *Musées d'Allemagne*) que les statues d'Egine tiendraient encore au dogme par l'immobilité du visage, tandis qu'elles entreraient déjà dans l'art par le mouvement des membres Les héros grecs et troyens seraient dieux par la tête et athlètes par le corps ". Eugène Plon, *Thorwaldsen*.

bien cette restauration a été supérieurement exécutée par l'illustre statuaire danois.

Dans la salle du Conseil académique, qui fait suite aux précédentes, on note comme bien remarquables : un buste de Michel-Ange Buonarotti — lequel, suivant l'opinion de quelques critiques, serait le premier plâtre formé sur son cadavre ; — une maquette, en terre cuite, de Gian Bologna ; le médailler Woigt, dont la famille de cet éminent graveur a fait don à l'Académie, et une série de portraits, par ordre chronologique, des artistes le plus célèbres qui ont fait partie de l'Académie de Saint-Luc depuis 1478 jusqu'à la fin du siècle dernier.

La bibliothèque de l'Académie, enfin, mérite également d'être signalée, autant pour l'importance de plusieurs ouvrages traitant de matières d'art, dont quelques-uns figurent dans les catalogues des éditions précieuses, que pour les cartons fort intéressants où sont conservés, avec les estampes principales de Morghen, Calamatta, Mercuri, Juvarra et autres illustres académiciens graveurs, les dessins qui ont été couronnés dans les divers concours de l'Académie, depuis les premiers temps de son institution jusqu'à nos jours.



TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XIV

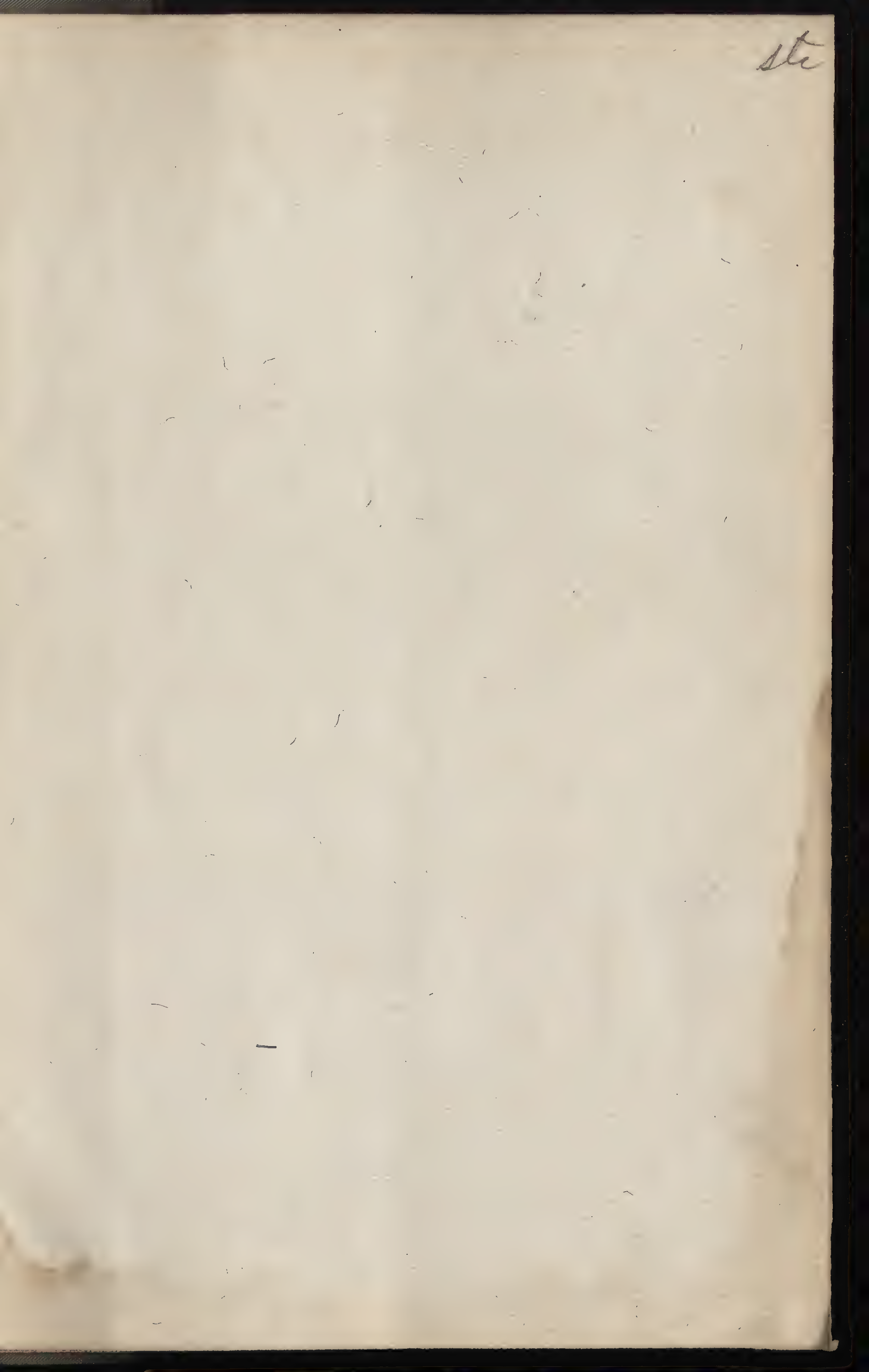
CHAPITRE XV

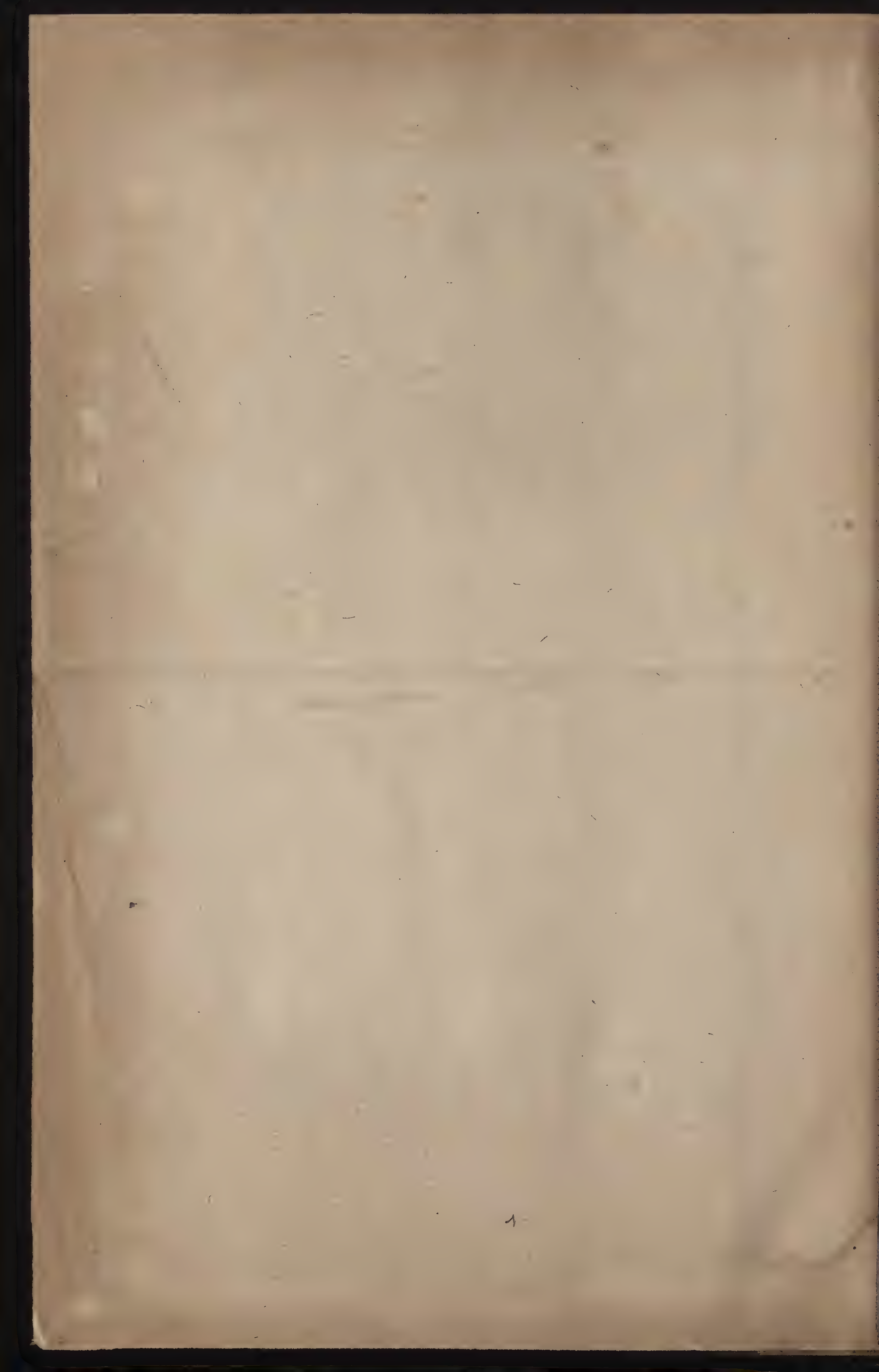
CHAPITRE XVI

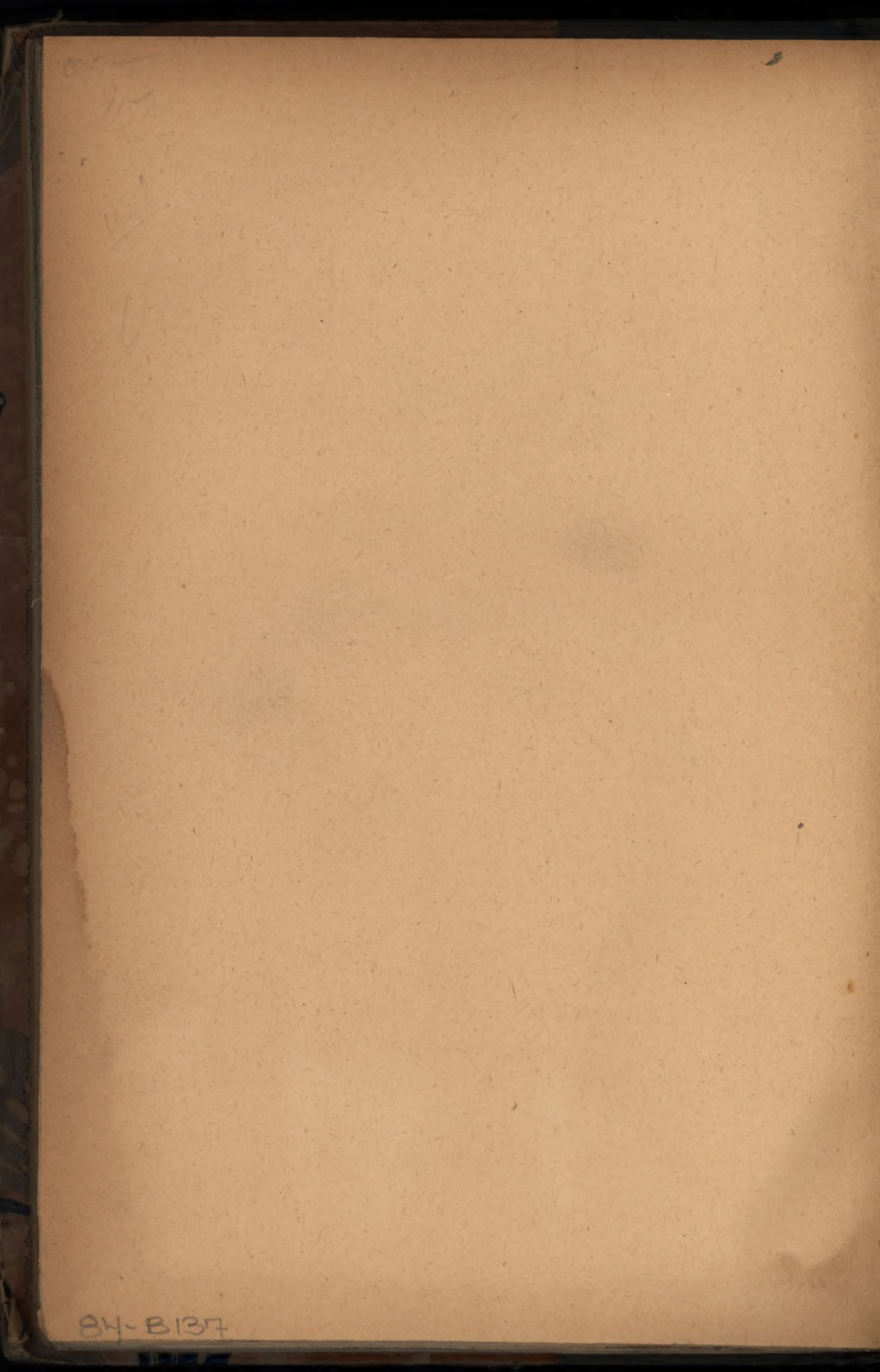
CHAPITRE XVII

CHAPITRE XVIII

C






84-B137

4 **Arnaud,** Jean. L'Académie de Saint-Luc à Rome. 423 pp. text on important episodes in the history of the Roman Academy of Arts, from the 16th through the 19th century. Large 8vo, wrpps. Rome 1886. $30.00



